PREZZO DI UNA COPIA LIRE TRENTA

SUPPLEMENTO DI **"IDEA"**
diretto da **PIETRO BARBIERI**

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE:
ROMA – Via del Corso, 18 – Telefono **60-427**

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO II – N. 14 – ROMA, 2 APRILE 1950

ABBONAMENTO ANNUO L. 1500
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia
S. P. I. – Roma, Via del Parlamento, 9 – Telefono 61372 - 63996

Spedizione in abbonamento postale
Gruppo terzo

VERITÀ PLACCATE

Sovrapporre un metallo fino, come l'argento o l'oro, ad uno meno prezioso è l'operazione artigiana conosciuta comunemente sotto la voce «placcare». La lastrina, la foglia sottile ed aderente di metallo nobile ci vuol far credere che l'oggetto rilucente è tutto massiccio. La tecnica del «placcato» ha raggiunto tale perfezione da indurre in errore anche i più esperti. L'inganno è innocente, perchè appaga un poco la nostra inclinazione a possedere oggetti, che non potendo avere la bellezza dell'arte, abbiano almeno il fulgore del prezioso.

Ma inganno c'è. E il Tommaseo voleva che una parola meno ambigua di «placcare» mettesse in guardia la gente e perciò consigliava altro verbo, e precisamente «doppiare». Doppio, infatti, al figurato ha significato deteriore. La sorte delle parole è però capricciosa, e quel «doppiare», che il nostro risentito dalmata diceva essere già entrato nell'uso dei chimici, ha preso impensatamente altra strada, per finire, malamente, nel dizionario cinematografico.

★

Per analogia con le virtù e i pregi dell'oro, la verità, nel metaforizzare comune, ha preso nome da quel nobile metallo. Preziosa e luccicante come l'oro, la verità; ma come l'oro altresì rara. E poichè del vero tutti siamo avidi, ci si è acconciati a dar corso a verità placcate. Una lastrina sottile di verità aderisce in superficie a materia più vile, onde questa possa essere spacciata per lingotto di puro vero.

Una fogliolina aurea quasi trasparente basta a rivestire l'opaco e molliccio piombo che così camuffato circola tra il rispetto ed il desiderio degli ingenui.

Prendiamo, ad esempio, le lastrine di verità scientifica che ci offre la psicanalisi. Che cosa non si viene placcando con quelle auree fogliolìne dei vari «complessi». La famiglia, ha avuto la sua placcatura psicanalitica ed è diventata il *nodo dei risentimenti*. L'uccisione del padre viene oggi teorizzata come la premessa necessaria per eliminare l'ostacolo unico, opponentesi ai profondi desideri, alle rivendicazioni sociali del figlio. Essere adulti significa essersi liberati della autorità paterna. Il figlio così scopre a poco a poco che il suo completamento umano è rimandato fino alla morte del padre. Anche se i suoi sentimenti vanno per altra via ed è tratto ad amare l'autore dei suoi giorni, come dar torto alla scienza?

Di tanto in tanto perciò il figlio si sorprende, senza saper come, ad immagire un'ecatombe improvvisa di padri, che liberi la terra dalle paterne barricate psicologiche che tagliano la prosperosa e fiorita via che lo attende. Che offesa al buon senso! Una rivalità tra padre e figlio, soprattutto nel periodo dell'adolescenza, può esistere; ma è passeggera e non impedisce l'amore. Voler porre a fondamento della comunità familiare questo nodo di risentimenti, è una vera aberrazione, anche se laminata da qualche proposizione scientifica. Se dalla famiglia passiamo ad un gruppo sociale, altre sorprese di placcatura scientifica. La democrazia, ci dicono, sapete che cos'è?

E' la ricerca dell'innocenza che l'uomo può conquistare soltanto se sa liberarsi, se sa da chi fu costituito padre, sia re o Dio. Ecco il vero significato della rivoluzione francese e delle altre rivoluzioni democratiche. Chi ha ucciso Luigi XVI è dunque Edipo.

Questa spiegazione, perchè placcata di una verità esile esile, appare più accettabile e più convincente della vecchia spiegazione teologica che addita in tutte le ribellioni contro l'autorità una manifestazione dell'orgoglio, primo peccato dell'uomo e dell'Angelo. Del resto, vorremmo chiedere a tutti codesti democratici, che postulano il parricidio sociale e metafisico, come si può instaurare la fraternità senza un'unica paternità? Una riflessione che andasse oltre la fogliolina placcante troverebbe la vile materia della confusione e dell'improvvisazione. Ci si avvedrebbe così che la mescolanza di pessimismo e di ottimismo intorbida la chiara intelligenza dei fatti. Pessimistica è la visione che la psicanalisi propone; e all'incontro, ottimistica è quella disegnata dalla democrazia. Com'è possibile allora cavalcare il tragico cavallo della psicanalisi, per giungere nel paese della beata democrazia? Com'è possibile, ripetiamo, creare la fraternità, in nome del parricidio?

La funzione socializzante della famiglia è innegabile; com'è innegabile che la vita familiare e quella sociale sono legate alla devozione che sormonta le opposizioni, e alla partecipazione che utilizza la vita del gruppo per fini che lo trascendono.

Verità chiare, queste, ma non luccicanti come le altre placcate, e perciò tenute in vile. D'altra parte, un dilettante, ch'è sempre lustratore di superfici, contribuisce per interesse o per vanità allo smercio di siffatta merce placcata, la quale così circola e si afferma. C'è una vera mobilitazione volontaria per spacciare codesta minutaglia scientifica. Piace alla gente confessare di essere vittima di un complesso, piuttosto che dichiararsi afflitta da un vizio. Un complesso inorgoglisce, un vizio umilia.

Ma non soltanto in psicologia hanno corso le verità placcate. Ne vedrete esposte, sapientemente ornate, nei negozi della politica, della sociologia, della morale, della critica, ecc.

★

La insufficienza spirituale di tutte le verità placcate, è in ragione inversa della loro prosperità. Tutti ripetono le genericità del giuoco psicanalitico, ma rari, rarissimi, sono coloro che si curano di approfondire il problema della paternità metafisica. Scoprirebbero altrimenti, dopo un esame paziente, lungo, coscenzioso, che «l'idea di Dio fa parte della sostanza prima ed inespugnabile dell'anima umana».

E' una verità questa, alla quale approda dopo un periplo durato anni ed anni un uomo, il cui nome la storia della psicologia e della psicanalisi ha già inciso nelle sue pagine più durature. Priva però com'è tale proposizione di placca luccicante, non interesserà coloro che offrono a buon mercato un supplemento di scienza, un supplemento di anima, un supplemento di felicità, ma in effetti danno di sprone verso la fuga collettiva, verso l'ossessione e lo smarrimento.

SIMULACRI E REALTÀ

ADDIO ALLA FILOSOFIA

Il nostro tempo non manca di spiriti stravaganti. C'è chi confessa di essersi allontanato dalla filosofia nel preciso momento in cui, dopo aver ricercato in Kant un accento solo di tristezza, una cadenza di debolezza, dovè rinunziare alla sua investigazione per mancanza di materia.

Altri sostiene che la buona fine (la morte) di quasi tutti i filosofi è un argomento contro la filosofia. E Socrate? Morì come un pedagogo. E per un malinteso. E Nietzsche? Perì come un visionario o un poeta. Non espiò i suoi ragionamenti, ma le sue estasi.

Dunque si è impunemente *filosofi. Un mestiere senza destino il loro. Addetti alla discussione, i filosofi hanno il torto di non* esprimere *il mondo come fanno i poeti e gli artisti. Senonchè anche questi ultimi si addormentano felicemente nella pace eterna. Non tutti, evidemente. Ma Bach, Shakespeare, Goethe lasciano la nostra aiuola con passo tranquillo. E allora? La verità è che, filosofi o artisti, ognuno muore come può e come sa. Ed il nostro odiatore di filosofia mostra immaginazione anemica quando pensa che il drammatico della morte è connesso alle circostanze esteriori. Un letto spesso è più terribile del patibolo, se nel primo si muore senza speranza, e sull'altro si è visitati dalla speranza.*

Il drammatico nella morte.... è la morte.

I GIARDINI

Chi si ricorda più di Pietro Crescenzi, bolognese? Eppure il suo Opus Commodorum, *pubblicato nel 1471, dopo aver aspettato un secolo in una raccolta di manoscritti, e tradotto in italiano, francese e tedesco, stimolò la creazione dei magnifici giardini della Rinascenza. Il popolo, la borghesia, la nobiltà, mostrarono l'entusiasmo per le cose nuove, e il giardino divenne una vera opera d'arte.*

Il Crescenzi aveva avuto il merito, nella raccolta antologica dei passi più significativi di Varrone, Columella e Catone, di segnare in margine alle citazioni alcune idee personali sul giardinaggio. Un'opera quindi di orticultura arricchita di note sui giardini. (Volesse il cielo che anche nelle nostre antologie letterarie avvenisse lo stesso: il rapporto invece spesso si inverte ed è spesso l'orticultore che commenta il giardiniere, onde per far comprendere la bellezza di una rosa si propone un cavolo di Bruxelles).

*Le idee del Crescenzi — qui la parola non è metafora — fiorirono. Il miracolo dei giardini di Versailles, ha per suo lontano autore il nostro bolognese. Le immense prospettive dei giardini tedeschi, in cui l'ordine e la simmetria, creano una solenne architettura verde, furono, qualche secolo prima disegnate nell'*Opus. *E il giardino coloniale d'America ha le sue carte di nascita in quegli appunti marginali del Crescenzi.*

Abbiamo dato anche i giardini al mondo. In compenso ne abbiamo ricevuto qualche buon campo di concentramento.

UNA MALA LINGUA

Appartiene, come di diritto, ad una donna, questa lingua mala.

Scrive, dunque la velenosa creatura: «Tutti credono di poter «fare» psicanalisi, giornalismo, equitazione: ma il cavallo si difende».

Pur così ellittica, la forma è chiara. Il cavallo fa pagare in contanti, stramazzandolo per terra o raggiungendolo con un paio di calci, l'improvvido ed improvvisato cavaliere. C'è insomma una sanzione, e l'unico rammarico della epigrammatica scrittrice è che per le altre due esercitazioni ci sia l'impunità. Il pubblico pur non essendo sfornito di gambe, non dà calci, e il nevrotico non butta a terra il suo medico.

Il cavallo si difende.

Il pubblico parrebbe invece disarmato dinanzi al giornalista che non ha curato d'imparare il suo mestiere. Ma in fondo, il cavallo ha torto, perchè non si riesce a capire in che cosa possa nuocergli un novellino che gli monta in groppa. Il poveretto sarà incerto, timoroso, spaventato, e cercherà di propiziarsi l'orgoglioso quadrupede. Un giornalista novizio invece, monta sul pubblico con gran spavalderia, gli caccia gli speroni nel ventre, gli tira a sangue le redini, lo frusta, lo maltratta, lo sfinisce. Ed il pubblico tace, accetta, ammira. Quella mala lingua perciò ha tutti i torti se gode della vendetta del cavallo; ma quando si rammarica che ugual vendetta non possa trarre la gente su chi la disprezza al punto da non curare di pulirsi l'intelletto e la lingua, ha tutte le ragioni.

Bisogna quindi frequentare le scuole di equitazione.... altrimenti il cavallo si difende.

Quanto a quelle di giornalismo non sappiamo che dire. Ad ogni modo è certo che il pubblico non si difende...

Varius

DOMANDE SULLA POESIA

1.

I poeti italiani son come i lupi: vanno volentieri per bande. Nel Duecento vi fu la brancata degli stilnovisti; nel Cinquecento la torma dei petrarchisti; nel Seicento lo strupo dei marinisti; nel Settecento il gregge belante degli arcadi; nel primo Ottocento, fino al Prati e all'Aleardi, l'orda canora dei romantici; nel secondo Ottocento le brigatelle dei carducciani e degli stecchettiani; nel primo Novecento lo stormo dei dannunziani; oggi le pasture apollinee sono occupate dalle docili centurie degli ermetici. Ogni età ebbe la sua epidemia lirica, il suo contagio imitatorio e mimetico e pochi riuscirono a sottrarsi all'aria del tempo, all'andazzo di moda, al dirizzone conformista.

Ma vien fatto di notare, per mero scrupolo di storici, che la maggior parte di quei contagiati erano, più che poeti, rimatori e verseggiatori. I poeti grandi e veri — basti mentovare Dante e Giacomo — son soli.

2.

La nostra più antica poesia sorge sotto il segno dell'imitazione provenzale, alla quale non sfuggì neppure il divino Petrarca; la nostra poesia modernissima è tutta intrisa e pregna d'imitazione francese. La poesia trovadorica della Francia del Sud al principio; la «poesia pura» della Francia del Nord ai nostri giorni.

Che cosa significa questo ritorno al parassitismo dell'infanzia, questo recidivo e tardivo ricorso all'abbeveratoio transalpino? Chi vive di prestiti confessa di non essere ancora ricco o di essere impoverito. La povertà non è disonorevole nella vita pratica, almeno in terra latina, ma non è certo ragione di vanto nella vita spirituale.

3.

Nei nostri giornali e nelle nostre riviste si parla spesso e volentieri di poeti, specialmente a opera di giovani critici. Ma i nomi che ricorrono più spesso, in questi anni, son quelli di Eluard e di Garcia Lorca, di Hopkins e di Rilke, di Valéry e di Eliot. Si può scommettere che tra qualche mese non discetteranno che su Auden e su Merton. Si direbbe che la nostra critica poetica viva soprattutto sul commercio d'importazione.

La poesia è un miracolo universale e, come lo spirito divino, soffia dove vuole. Non c'è nulla di male, perciò, che i nostri giovani stiano speculando, con attenta intelligenza, al di là dei confini. Ma perchè nessuno, o quasi nessuno, si cura di rileggere i poeti nostri, specialmente gli antichi, dove potrebbero scoprire ancora tante cose nuove da rivelare? Ogni età rilegge, sente e interpreta in modo suo proprio i testi del passato e non è detto che la critica ottocentesca, ancora dominante, abbia tutto mietuto e raccolto. Alcuni poeti nostri, anche i più grandi, aspettano di essere decifrati e approfonditi, tradotti nel moderno idioma della nostra più sagace e scaltrita poetica. Non escludo neppure Dante, nonostante le secolari fatiche, non sempre feconde, dei commentatori indigeni e forestieri. Non dovrebbe sfuggire ai giovani critici italiani il fatto che due tra i più famosi poeti stranieri viventi, Claudel ed Eliot, hanno richiamato i poeti, in bellissime pagine, alla «lezione di Dante».

4.

E' uscita da poco, in Italia, la più ricca silloge di poeti di tutti i tempi e di tutti i popoli che sia stata mai fatta. Si chiama *Orfeo* ed è dovuta alla sapiente e paziente opera di Vincenzo Errante e di Emilio Mariano (Firenze, Sansoni). E' un bel volume in carta Oxford, di 1800 pagine, che contiene le più famose e significative poesie del mondo intero, occidentale e orientale, dai più antichi poemi babilonesi ai più recenti lirici giapponesi. Una legione di eccellenti traduttori s'è ingegnata e affaticata per trasferire nella nostra lingua quel tanto di luce, di aroma e di musica che splende, odora e risuona nei testi di tanti diversi idiomi. E quasi sempre, per quel che ho potuto vedere e indovinare, il salvabile fu salvato. I due raccoglitori hanno dato prova di sicuro gusto e di ben provveduta intelligenza adunando in un volume «quel che per l'universo si squaderna». Una antologia simile, così vasta e veramente ecumenica, non esiste in nessuna lingua. Questo *Orfeo* di Errante e di Mariano potrà essere riveduto e accresciuto ma difficilmente potrà esser superato.

Per conto mio d'una sola cosa mi lamento: Il volume ha, come sottotitolo, «il tesoro della lirica universale». Avete ben letto: *universale*. Ma poi, se scorrete tutte le pagine, non troverete i lirici italiani. I poeti italiani ammessi al «tesoro» son tre soltanto: Jacopone da Todi, il Pontano e il Pascoli. A qual titolo debbono il loro inaudito privilegio? A quello di avere scritto anche in latino: vi figurano, infatti, le versioni di alcune poesie da essi composte nella lingua di Virgilio.

Riesco, con qualche sforzo, a rendermi ragione del bando dato così crudelmente a tutti i poeti italiani che hanno scritto in italiano. Ma perchè, allora, proclamare che il libro contiene il «tesoro della lirica universale»? L'Italia non fa dunque parte dell'universo? I lirici italiani, dal Cavalcanti al Leopardi, non sono forse tra i più perfetti lirici del mondo moderno?

Si deve aggiungere, per nostro conforto e a lode del nostro ceto intellettuale, che l'amore della poesia non è del tutto spento in Italia. L'*Orfeo* costa ben seimila lire e nonostante l'avversità dei tempi la prima edizione, di cinquemila esemplari, s'è venduta in tre settimane. Non meritavano dunque, i poeti che hanno cantato nel divino idioma di questa Italia, di essere cacciati fuori dalla «foresta spessa e viva» della «lirica universale».

5.

V'è un problema che nessun critico, ch'io sappia, s'è proposto e che varrebbe la pena di risolvere: a quali ragioni deve attribuirsi la povertà della poesia tragica in Italia?

Tutte le grandi letterature del mondo hanno avuto la loro grande stagione tragica. La Grecia antica nel V e IV secolo avanti Cristo; l'Inghilterra e la Spagna tra il XVI e il XVII secolo; la Francia nel Seicento; la Germania tra la fine del Settecento e i primi dell'Ottocento, con Schiller e Goethe, con Kleist ed Hebbel.

Non mancarono tragedie neppure in Italia ma nè quelle umanistiche nè quelle del Cinquecento nè quelle del Seicento, benchè si sia tentato di gonfiare il Della Valle, non son tali da costituire una tradizione di grande poesia tragica. Nel Settecento e nell'Ottocento — col Maffei e con l'Alfieri, col Monti e col Foscolo, col Manzoni e col Pellico — vi fu, anche in Italia, una più sfoggiante fioritura di tragedie. Ma queste tragedie, oggi, sono, per i più, soltanto titoli e ricordi — eccettuati, forse, il *Saul* e l'*Adelchi* — e non son rilette, quando davvero son rilette, che dagli ultimi cirenei della storia letteraria.

La velleità di risolvere questo problema ci porterebbe a troppo lungo discorso e mi propongo di stenderlo, una volta o l'altra, a meno che qualche giovane critico, stanco e stucco d'inlaberintarsi nelle grotte artificiali della superanalisi estetica di moda, non si decida a esaminare, al lume della storia e della psicologia nazionale, le ragioni profonde della scarsa fertilità della poesia tragica in Italia.

Giovanni Papini

SOMMARIO

MANZONI E RILKE

AD UN GIOVANE POETA

Una delle più belle e significative lettere del Manzoni è quella del 2 giugno 1832 indirizzata a Marco Coen il quale, riluttante, si era lasciato avviare da suo padre al commercio, mentre invece avrebbe preferito dedicarsi interamente alla poesia. In quell'incertezza il giovane Coen, con l'audacia dei timidi e firmandosi con uno pseudonimo, aveva osato scrivere ben quattro volte al Poeta illustre, chiedendogli l'aiuto di un'illuminazione; e nonostante che quelle missive, e soprattutto l'indirizzo, fossero davvero « dell'altro mondo », « tali da far adombrare e da mettere in sospetto d'una canzonatura anche la vanità d'un poeta » e da far « ridere gl'impiegati della Posta », il Manzoni « ricordandosi d'esser, nella prima giovinezza, stato in una disposizion d'animo simile a quella » e « stimando che la speranza di render servigio altrui valga bene il rischio d'esser canzonato » gli risponde lungamente, con scrupolosissima diligenza, confermandoci ancora una volta che il suo cauto romanticismo comprendeva atteggiamenti molto diversi ed anzi contrastanti da quelli che poi divennero abituali ed abusati negli altri. Il Manzoni comincia con l'esporre al Coen la sua poetica, il cui romanticismo si limita al lievito di spiritualità compreso nel cristianesimo fin dall'origine, ed all'ispirazione storica dell'opera letteraria, al suo contenuto *utile*. Ora il tema di questa risposta al Coen è il medesimo che circa ottant'anni dopo (dal 1903 al 1908) fu trattato da Rilke nelle sue dieci lettere al Kappus, giovane poeta scontento della carriera militare che aveva intrapresa, e tentato di abbandonarla. Anche il Kappus aveva scritto di sua iniziativa, anzi aveva mandato al Rilke alcune sue poesie. Ne derivarono dieci lettere del Poeta, (pubblicate a cura di G. degli Ubertis, Cya, Firenze 1949), importantissime perchè ci rivelano la sua poetica e soprattutto il suo romantico temperamento di artista e d'uomo, l'atmosfera solitaria e meditativa in cui venivano maturando le sue opere. Coen e Kappus in tempi diversi avevano offerto un identico tema a due scrittori d'indole diversa. Vogliamo considerare le risposte?

La condiscendenza di entrambi i poeti, non dovuta ad un'abitudine di convenzionale gentilezza ma piuttosto a un'intima persuasione di non poter rifiutare quel colloquio a chi sembrava invocarlo con tanta ansia, costa un ben comprensibile sacrificio: le risposte del Rilke ritardano assai spesso, ed il Manzoni chiude la sua lettera avvertendo il Coen così: « Si contenti che a qualunque altra sua lettera io non replichi più. Lo scriver lettere, non solo mi svia, ma mi fa male ».

Eppure è il Manzoni che in apparenza ha un tono più dimesso, allorchè incomincia dichiarando che per insegnare qualcosa in letteratura gli manca addirittura la materia oltre che l'abilità necessaria. Dopo espone la sua tesi, sulla quale continuerà a meditare tutta la vita per concludere poi in un modo inaccettabile a noi moderni, dando cioè il sopravvento alla verità sull'invenzione e condannando, — proprio lui autore dei *Promessi Sposi* — i componimenti misti di verità e d'invenzione. Entra in argomento facendo una distinzione tra due specie di letteratura: quella d'immaginazione, e quell'altra che è « l'arte di dire, cioè di pensare bene, di rinvenire col mezzo del linguaggio, ciò che è di più vero, di più efficace, di più aggradevole in ogni soggetto, che si prenda a considerare, o a trattare. Della prima dice di non esser più competente, o di non esserlo mai stato, poichè va « ogni giorno, parte dimenticando, parte discredendo quel poco, che *gli* era paruto saperne »; e in quanto alla seconda dichiara che essa non si può insegnare poichè « non è una scienza che stia da sè; non ha una materia sua propria; s'apprende per via delle cose, col mezzo d'ogni studio utile e positivo, di ogni buon esercizio dell'intelletto ». Ma tale distinzione che a noi moderni sembra, ed è, pedantesca, non nasconde l'esigenza che il poeta in quanto tale accetti tutti i doveri degli uomini, che si impegni — diremmo oggi — cioè che prenda una chiara posizione davanti all'angoscioso problema dell'esistenza? Non è più l'antica distinzione tra il *delectare* o il *docere*, tra il divertire o l'insegnare, nè si auspica una letteratura meschinamente utilitaria; si tratta di ben altro, cioè di vincere l'arcadia, pericolo dell'arte d'ogni tempo, assumendo una posizione che sia coraggiosa testimonianza davanti al destino: « I poeti son giudicati ogni dì più con questa ragione, che, se le cose dette da loro fanno per loro soli e non importano all'umanità, son cose da non curarsene; se importano, bisogna veder come sien vere ». Tale esigenza che sotto diversi nomi ed aspetti risorge in tutti i tempi, manca del tutto nel Rilke delle lettere al Kappus, anche se le Elegie di Duino e i Sonetti ad Orfeo (1923) saranno un altissimo testamento spirituale. Egli da vero decadente non aspira che alla poesia pura, e queste lettere che hanno esse stesse un valore poetico ne sono chiara prova. Il pensiero del Manzoni, benchè ispirato ed animato dalla fede, ha una razionalità che quello del Rilke non raggiunge mai.

Il Manzoni consiglia al giovane poeta una disinteressata purezza d'intenzioni che insieme con l'impegno alla profondità dovrà fargli intorno il vuoto, necessariamente: egli dovrà maturarsi nella solitudine. Ebbene, le dieci lettere del Rilke non sono forse un inno alla solitudine che nel cuore del poeta fa maturare pensieri profondi, fa affiorare i delicati ed alti sentimenti che soltanto nel silenzio possono farsi riconoscibili? « Una cosa sola è necessaria: la solitudine. La grande solitudine interiore. Andare con se stessi, e per delle ore, non incontrare nessuno, è a questo che bisogna giungere ».

Il Manzoni non avrebbe mai amato questa solitudine alla quale il poeta di Praga si abbandona perdutamente, cullandosi nella sua rinuncia al mondo. Quella di Rilke è un'anima che confessandosi ad un'anima sorella, o degna di esserlo, diventa carezzevole e si intenerisce su se medesima; quella del Manzoni è attentissima nel non ammettere su di sè nessuna indulgenza. Quanto poco romantico Manzoni, anche in questo: soltanto Verga ebbe poi un carattere altrettanto schivo. E che stile vigilato in questa risposta al Coen; abbiamo l'impressione ch'egli temesse che la punta della sua penna potesse anche ferire, come una spada. Invece è evidente che il Rilke considerava le sue lettere al Kappus come una sosta nella faticosa ascesa, come uno sguardo tranquillo rivolto all'aspro paese attraversato con tanta pena: « Tutti i draghi della nostra vita sono forse principesse che aspettano di vederci belli e coraggiosi. Tutte le cose terrorizzanti non sono forse che cose senza soccorso, che aspettano che noi le soccorriamo ».

•

La solitudine del Manzoni era piena degli spiriti magni della fede cristiana, da S. Agostino a Pascal, ed egli riposava quieto alla loro ombra, quieto anche fisicamente, nelle sue case di Milano e di Brusuglio. La solitudine del Rilke invece non si appoggiava ad una fede positiva, benchè egli volesse riempirla panteisticamente di Dio, e si rivolgeva inquieta su se stessa; così egli viaggiava continuamente, da Parigi a Viareggio, in Boemia, a Roma, in Svezia, e poi ancora a Parigi, ecc. Quel peregrinare da un paese all'altro non era forse un fuggire, un dibattersi? Il vero solitario era dunque Manzoni; e si ha perfino l'impressione, qualche rara volta, che la sua anima fosse di quelle che vegliano solitarie davanti a Dio ignorando tutte le altre, o meglio vedendole soltanto nello specchio divino.

Sia Coen che Kappus vorrebbero abbandonare l'attività pratica alla quale sono stati avviati dalle famiglie, ma i due Poeti concordemente li sconsigliano. Anzi lodano entrambi l'utilità di una professione che dando anche al poeta il suo posto di pratico collaboratore nella società, pure « lo costringa a badare alle relazioni reali delle idee con le cose » come dice il Manzoni, il quale incalza: « Che lettere son codeste, che non lasciano aver bene un uomo nello adempimento del suo dovere, e in una occupazione, che ha uno scopo utile; e che presta pure un continuo esercizio alla riflessione ed alla sagacità dell'ingegno? Sono elle le buone lettere? Le cose buone e vere si amano con un ardore tranquillo e paziente... Temo, anzi credo, che codesta tanto violenta avversione al commercio sia cagionata in Lei, per gran parte, dalla impressione che Le hanno fatta quelle massime, quelle dottrine che esaltano, consacrano certi esercizi dell'intelligenza e della attività umana, e ne sviliscono altri, senza tener conto della ragion delle cose, del sentimento comune degli uomini, e delle condizioni essenziali della società » e poi conclude affermando che il mondo sarebbe più impacciato del trovarsi senza banchieri piuttosto che senza poeti, e che la pratica del commercio dà modo anzi di aver cognizione degli uomini e delle cose. In quanto al Rilke egli, sia pure con minor calore, arriva alle medesime conclusioni: « E' bene che voi seguiate dapprima una carriera che vi renda indipendente e vi lasci interamente, e in tutti i sensi, a voi stesso. Aspettate pazientemente di sapere se la vostra vita più profonda si sente troppo ristretta nella cornice del vostro mestiere ».

E poi, nell'ultima lettera da Parigi, nel giorno di Natale del 1908: « Si, mi rallegro di sapervi in questo mestiere stabile, con questo grado, questa uniforme, questo servizio, tutte cose tangibili e ben delimitate.

Un modo di vita che, a intervalli, ci provoca e ci oppone a grandi cose della vita: ecco quello di cui noi abbiamo bisogno. Anche l'arte non è che un modo di vita. Ci si può preparare ad essa senza saperlo, vivendo in una maniera o in un'altra. In tutto ciò che risponde a qualcosa di reale le siamo più prossimi che in quei mestieri che non si fondano su nulla della vita, mestieri detti artistici, i quali, scimmiottando l'arte, la negano e la offendono. Così è del giornalismo, quasi di tutta la critica, di tre quarti di ciò che si chiama e vorrebbe chiamarsi la letteratura. In una parola, mi rallegro che abbiate evitato tali vie e che siate solitario e coraggioso nella rude realtà. Che l'anno che viene vi mantenga su questa via e vi ci fortifichi ». Il pensiero dei due Poeti si corrisponde appuntino. Il Manzoni aveva anche detto: « Io temo che codeste lettere, di cui Ella è tanto accesa, sien quelle appunto che vivon di sè e da sè e non veggono che ci sia qualcosa da fare per loro, dove non si tratti di giocare con la fantasia » e il Rilke scrive, come abbiamo veduto, di « mestieri che non si fondano su nulla della vita, mestieri detti artistici, i quali, scimmiottando l'arte, la negano e la offendono ».

Comune è il disinteresse anzi il disprezzo che essi mostrano per la fama, o addirittura per la gloria; ma nel Rilke prevale il primo, e nel Manzoni il secondo. Altro che ambizione della gloria! Rilke insegna al Kappus un modo infallibile per riconoscere se la sua vocazione è autentica: « Il vostro sguardo è volto all'esterno. E' questo, anzitutto, che non dovete più fare. Nessuno può portarvi consiglio o aiuto, nessuno. Entrate in voi stesso, cercate il bisogno che vi fa scrivere: esaminate se trae le sue radici dal profondo del vostro cuore. Confessate a voi stesso: morireste se vi fosse vietato di scrivere? Questo, anzitutto, chiedetevi, nell'ora più silenziosa della vostra notte: — Sono veramente costretto a scrivere? — Scavate dentro di voi in cerca della più profonda risposta. Se questa risposta sarà affermativa, se potrete far fronte ad una così grave domanda con un forte e semplice — Io devo — allora costruite la vostra vita secondo questa necessità ». E' forse il brano più noto di queste lettere. Quanto sono vere queste parole, e come dettate da una totale partecipazione! Manzoni è anche più severo: « Iddio ci vuol troppo bene per lasciarci trovare la contentezza nel soddisfacimento delle nostre passioni ». Parole indimenticabili, al pari di queste altre: « No, signor mio. Al par di tutti gli altri sentimenti, che mirano ad un godimento e non ad una perfezione, lo sdegno dell'oscurità è tutt'altro che nobile; come, al pari di tutti i sentimenti che sono fondati nella confidenza in noi e nelle nostre forze, è tutt'altro che savio; come, al pari di tutti i sentimenti nei quali l'uomo si propone per fine una sua soddisfazione, e non l'adempimento di un dovere, non ha di che consolare nella cattiva riuscita ».

Qualche altra considerazione confermerebbe il fondamentale accordo dei due Poeti nel considerare la missione dello scrittore, pur nella diversità del loro temperamento individuale e della civiltà letteraria in cui operarono. Bisogna dunque accogliere il destino dell'artista e portarlo « col suo peso e la sua grandezza, senza mai esigere una ricompensa che possa venire dal di fuori, perchè il creatore deve esser per se stesso tutto un universo » come scrive Rilke, e in quanto alla sistemazione pratica il Manzoni conclude così, rivolgendosi al Coen: « Ella ha troppo di che convincersi, che il rimedio alla presente sua inquietudine non è nell'obbedire alla sua passione, ma sì nel combatterla; non nel correre affannosamente per una via ch'Ella ha scelto, ma nel camminare per quella dove la Provvidenza manifestamente La pone. Questa Le darà e forza e quiete, tanto più quanto più ne chiegga, e insieme s'aiuti, opponendo, non sottomettendo, la sua ragione ad opinioni fantastiche ed arbitrarie ».

Ma il poeta dove troverà la forza di attingere tutto ciò che dovrà esprimere in bellezza? In se stesso, risponde Rilke, e nella natura alla quale si è unito. La risposta del Manzoni è facile immaginarla: la vera fonte d'ispirazione non potrà essere che la Provvidenza, se « tutti i sentimenti fondati in noi e nelle nostre forze, sono tutt'altro che savi ».

Paolo Marletta

Le tre armonie

(musica poesia danza)

« Il grande Pane è morto! » Questo annunziava per espresso comandamento di voce misteriosa il proreta egiziano Thamùs al cielo ed al mare, tra le due terre dell'armonia del canto e della danza. « Quando sarai giunto alle Isole Palòdi, annunzia che il grande Pane è morto ». E subito si levarono pianti e si levarono gemiti, altrettanto misteriosi come da folla colpita da triste notizia improvvisa. (Plutarco, Περὶ τῶν ἐκλελοιπότων χρηστηρίων, 17). Il grande Pane era morto: Pane il più antico degli dei; Pane soave sollecitudine delle Cariti venerabili, sempre presente nei santuari sacrosanti ad esaudire le preci dei suoi fedeli, sovrano signore d'Arcadia, coreuta perfettissimo: iddio che nei prati fioriti di croco e giacinto, sui monti e nei boschi, fra un coro di ninfe danzanti, su un flauto di canne silvestri ritrovava armonie sì dolci, che nemmeno un uccello saprebbe diffondere se fra le foglie di primavera fiorita sciogliesse la sua tristezza in fluidi suoni. E con Pane tutto moriva. Le « Naiadi azzurre » non sarebbero più uscite dai flutti per richiamare alle danze notturne le sorelle brune delle montagne, e l'armonia melodiosa che avvolgeva il creato sarebbe diventata incomprensibile. Così si pensava al sorgere del Cristianesimo.

Ma il biondo Galileo non era il grande restauratore dei poeti che sarebbe sceso a distruggere i valori preesistenti. Egli era un poeta, era anzi il Poeta; ed era un cantore dalla voce dolce ed armoniosa, (cfr. Giustino, Clemente d'Alessandria, Eusebio di Cesarea, eccetera); ed alla natura che portava nel verbo della sua potenza era venuto a ridonare l'antica armonia, (cfr. San Paolo *Epp. ad Coloss, ad Romm*), affinchè nell'onda melodiosa del suo canto abbandonandoci, noi potessimo ritrovarne le inesauribili armonie. Ma in un altro modo.

Se le armonie dell'universo si fanno sempre più ampie sino a confondersi in un'unica immensa armonia, vuol dire che dipendono da un armonioso concatenamento di cause e d'effetti voluto da una mente suprema. E se queste armonie si presentano anche in gradi differenti l'uno all'altro superiore, dovranno pur essere partecipazione di quell'unica immensa e semplicissima Armonia della quale non potrà concepirsene una più armoniosa. Iddio sarà dunque l'essere armonioso per essenza, senza discordanza o deficienza alcuna di parti che in lui non hanno luogo, perchè la stessa armonia sussistente. Armonia cioè di essere nell'infinità delle sue perfezioni; armonia di nature; armonia di persone: armonia di tempo e di spazio al di fuori del tempo e dello spazio. Ma ecco che nella lontananza dei secoli, sempre in armonia con se stesso, con un atto libero della sua potenza egli volle creare la vita; e « non per avere a sè di bene acquisto », ma soltanto per amore. E' l'amore dunque che crea, quell'amore che è armonia, e che vuole rendere a sè somigliante tutto ciò che ama: nello stato cioè della maggiore armonia possibile. Potremmo in certo modo ripetere con Platone che egli « fabbricò l'universo per compiere l'azione più bella che mai si potesse concepire ». E le cose esisteranno e dispiegheranno in concorde armonia le loro bellezze eterne per esprimere nel loro armonioso fulgore l'infinita-immutabile Armonia. Mondo quindi armonioso perchè armoniosa ne è la causa suprema; mondo quindi armonioso perchè la somma e suprema causa che è armonia sussistente « dispensa i suoi beni a tutte le creature ». Mondo quindi tanto più armonioso quanto più si avvicinerà e ritrarrà in sè di quella somma e suprema causa che è armonia sussistente.

Ma tutta questa mole armoniosa creata soltanto per amore non poteva essere creata che per l'uomo, il capolavoro della potenza infinita. E perciò l'uomo è stato creato in questo mondo già pronto ad accoglierlo, dov'egli è entrato, secondo l'espressione antica, come in uno splendido triclinio parato a festa dalla mano munificentissima d'un grande signore; come re supremo, e come grande sacerdote. L'uomo dunque è al centro di tutto l'universo; e tutto l'universo, del quale egli è stato quasi la causa, dovrà riassumersi e riflettersi in lui. In altri termini dovrà dirsi un piccolo mondo nell'altro più grande. Κόσμος ἐν κόσμῳ, κόσμου κόσμος come si diceva una volta. Ed allora se l'ordine di questo mondo è musica ed armonia, « e non una musica ed una armonia qualunque, ma musica vera ed originale perchè uscita direttamente dal cuore d'Iddio, (Θεσπεσία), il grande accordatore del tutto, in modo molteplice e d'ogni parte perfetto accordata a se stessa, secondo quel certo ordine e quella certa misura che la rende armoniosa in una sinfonia concorde dalla quale non potrà essere mai separata: e se è vero che l'uomo è un piccolo mondo fatto ad immagine e somiglianza di colui che armonizzò l'universo, quello stesso che la ragione ritrova nel grande mondo dovrà ritrovarlo com'è naturale anche nel piccolo, essendo la parte omogenea del tutto; proprio come nella faccia lucida del cristallo nella quale si riflette tutto il sole, non in tutta la sua grandezza, s'intende, ma in quella forma ch'è proporzionata alla sua capacità. Così anche in questo piccolo mondo ch'è la natura umana è possibile contemplare tutta la musica ritrovata nel grande mondo, con la stessa proporzione delle parti al tutto. (Cfr. Gregorio di Nissa, Πρῶτον βιβλίον εἰς την ἐπιγραφὴν τῶν ψαλμῶν, III) ». Ed allora se questa musica e quest'armonia che trova il suo riflesso nell'uomo è di origine divina, il suo carattere dovrà essere necessariamente spirituale ed immateriale; come spirituale e immateriale è il Grande Accordatore del tutto che la compose a regola d'arte con l'ineffabile Verbo della sua sapienza, (cfr. *ib.*). E l'uomo, quanto più riuscirà ad annullare la materia, o farà in modo ch'essa vibri insieme con l'anima per avvicinarsi all'armonia che risuona nel suo essere, tanto più la divina armonia del creato gli si rivelerà nella sua sempre nuova potenza d'attrazione: tanto più riuscirà ad avvicinarsi a Dio origine prima d'ogni armonia creata. Dovranno allora essere le armonie dello spirito, in armonia con l'armonia del creato, ed attraverso questa in armonia con l'armonia prima ed increata, la fonte prima d'ogni manifestazione armoniosa dell'uomo.

Riassumendo, dovremo dire che l'armonia del creato non è altro che l'eco dell'armonia divina, destinata a trovare il suo riflesso ed il suo complemento necessario nel re del creato che è l'uomo. Dovrà dunque esservi nell'uomo un ritmo analogo capace d'essere tanto più eccitato e rinforzato quanto più egli si avvicinerà alla natura di questa armonia, cioè alla sorgente prima di ogni armonia. E' il noto principio della risonanza. Ed ecco la musica. L'uomo sentirà più o meno la musica del creato; e sarà anche capace di farla sentire agli altri nello stesso grado da lui sentita, se avrà l'arte di dare una qualche vita esterna a queste sue sensazioni sonore. Egli sentirà la musica del creato; e se la sua sensazione avrà raggiunto un grado maggiore, non potrà più contenere l'onda armoniosa che lo investirà dal di fuori, e sarà allora violentato ad esprimersi oralmente o graficamente in parole ritmate. Egli sentirà la musica del creato; e se questa sua sensazione raggiungerà il grado massimo possibile a spirito umano sì da vibrare quasi in sintonia con l'anima stessa della sorgente armoniosa, non sarà più padrone di se stesso e delle sue facoltà, ma al di sopra e al di fuori d'ogni regola ch'abbia potuto meccanicamente imparare, dovrà necessariamente manifestarsi attraverso movenze tanto più ritmate ed armoniche quanto più il ritmo della sorgente vibrante vibrerà sintonicamente con il suo ritmo interiore: ed ecco la danza. Danza che sarà ancora musica, perchè è il ritmo la sua anima e la sua espressione: danza che tornerà ad essere poesia, perchè a quel movimento prodotto da una sensazione più forte, dovranno prendere parte tutte le facoltà per obbligare chi danza a manifestare i propri sentimenti in quella forma che sarà più corrispondente al suo spirito eccitato, e che della poesia sarà l'espressione più alta e quindi veritiera: la lirica. Musica poesia e danza formeranno così le parti inscindibili di quel tutto armonioso ch'è di origine divina; come le tre Grazie sorelle che gli Antichi immaginavano sempre riunite ed incapaci di sciogliere il nodo che le teneva avvinte. Perchè la musica è poesia ed è danza, avendo in sè germi tali da creare la poesia e la danza: e la poesia, come quella che sorge dalla musica, sarà musica anch'essa e dovrà esprimersi musicalmente; e se vera poesia sarà capace d'infondere un tale entusiasmo da determinare movimenti ritmati di danza. La danza infine, espressione fedele d'una più forte emozione, dovrà essere musica anch'essa, e dovrà essere poesia, se della musica e della poesia è naturale conseguenza.

Renato Torniai

Disegno di Dragutescu

RIFUGIARSI NEL SOGNO

Il mondo del sogno ha attratto in tutti i tempi gli artisti per quella stretta analogia che si dimostra, assai più apparente che sostanziale, tra il sogno e la creazione artistica: la fantasia nell'atto di comunicare i propri fantasmi che si concretano in arte, è sembrata la stessa fonte del sogno e il rifugiarsi in esso sembra uno sfuggire alla perentoria presa della realtà della vita.

« Caro m'è il sonno... » scriveva Michelangelo nel celebre epigramma: « non veder, non sentir..... » ma non soltanto il sonno, anche il sognare, l'uscir fuori dalla vita concreta con le sue pene e le sue responsabilità: « O Notte, o dolce tempo.... » « In sogno spesso porti ove ire spero.... » e cioè nelle plaghe della serenità ultraterrena.

L'idea del sogno diventava plastica nel grande scultore: già nella « Notte » delle Tombe Medicee il sogno s'affacciava alla sua fantasia sotto l'aspetto della maschera lubrica e ingannevole, e in un disegno assai discusso, ma che certo ha origine da una composizione michelangiolesca, l'uomo è al centro d'una strana teoria di episodi che mostrano i vari sogni dell'umanità, da quello sensuale, all'altro, drammatico o religioso, e anche lì le maschere ci introducono, col loro ambiguo aspetto, nel mondo dell'ingannevole apparenza.

Tuttavia si sarà osservato come poche opere d'arte danno il preciso senso del sogno quanto, per restare nel Rinascimento, certe predelle del Quattrocento toscano dove tutto è implacabilmente nitido, i colori si stagliano netti nell'aria rarefatta e le architetture, in prospettive arditissime, prima di sembrarci balocchi, rievocano in noi la cristallina e incredibile fermezza del sogno. Si pensi alle tavolette di Paolo Uccello per il miracolo dell'Ostia, ad Urbino, o a quelle del Beato Angelico a Cortona.

Non so se m'inganno, ma quando a questa fermezza si sostituisce come in Raffaello (si pensi al « Sogno del Cavaliere ») un mondo di delicata grazia nei profili delle cose e delle persone, dal sogno si torna allo spettacolo primaverile d'una vita serena e tuttavia concreta, più cordiale e accettabile.

All'opposto in Botticelli, il predominio della linea che toglie sostanza ai corpi, mentre sembrerebbe riportarci alla levità del sogno, ci impone una trasfigurazione lirica così sensibile e tenace, da svegliare piuttosto emozioni di intellettualistica vitalità, del tutto lontane dall'inganno del sogno.

E le composizioni mostruose di Girolamo Bosch o le strane scene di Breugel, pur riallacciandosi alla fantasticheria e al grottesco, mancano spesso di quella allucinante evidenza propria del sogno, mentre di questo hanno la raffinata arte di mettere accanto vari frammenti naturalistici in un insieme (che diremo « a fotomontaggio ») impossibile ad esistere.

Tentiamo dunque di precisare con quale tecnica il sogno ci rappresenti le sue immagini, tanto vere da sembrarci più reali degli spettacoli della vita di tutti i giorni, e, d'altra parte, tanto inverosimili da non potersi confondere con la stessa realtà.

Il materiale figurativo di cui il sogno si serve è, intanto, il frutto dell'esperienza visiva accumulata durante la veglia e ciò non soltanto perchè è frequentissimo il caso del sogno con vicende e personaggi abituali alla nostra vita, anche se poi l'azione che essi compiono ci sembra lontana dalle dirette esperienze, ma perchè anche nelle più incredibili visioni del sogno, sottoposte ad una critica serrata tutto può spiegarsi con elementi dell'esperienza visiva o con trasposizioni visive dagli altri sensi. Ma si potrebbe domandarci se ciò non accada anche nell'arte.

Infatti è vero che è precisamente l'esperienza dei sensi che ci fornisce, per così dire, il materiale grezzo per la creazione artistica, ma una chiara e insormontabile differenza mi sembra giunga a separare a questo punto la tecnica del sogno da quella dell'arte: infatti l'artista, in atto di creare, nello stesso tempo che accoglie le immagini del mondo, le trasfigura nella fantasia in un profondo processo « creativo » per cui la loro trasmissione nell'opera d'arte è già cosa totalmente nuova e non più paragonabile con l'obbiettiva visione del mondo esterno. Tutto ciò avviene nella « fantasia » dell'artista mentre il sogno, che pure sembra avere carattere fantastico, lo ha solo apparentemente e cioè lo assume nel nostro giudizio per una volgarizzazione arbitraria, ma comunemente accettata, del concetto di « fantasia » che si confonde con inverosimiglianza, stranezza, bizzarria o altro.

Gli studi più recenti intorno al sogno (ai quali bisogna riconoscere che la psicanalisi ha portato spesso vivo contributo, nonostante i suoi esclusivismi) concordano con l'attribuire alle sensazioni fisiche e alla fisiologia un'enorme importanza per la formazione delle immagini notturne: esse sono sempre, anche quando non sembri a prima vista, traduzioni in immagini di fatti fisici o fisiologici: « traduzioni » che non significano simboli (intendiamoci bene) ma estrinsecazioni visive sullo schermo buio del sonno. Ora è certo che la riproduzione figurativa di questi stati fisici non può che avvenire nel campo, per l'appunto, « fisico » delle immagini senza elaborazione fantastica, in altre parole, senza « creazione ».

Tutto ciò potrà sembrare empirico e gratuito: ma basta affrontare senza romanticismi tardivi o complessività artificiose il fenomeno del sogno e paragonarlo all'arte, per restare, per lo meno, pensosi sulla totale differenza dei due fatti così apparentemente affini.

Da ciò scaturisce la ragione del fascino particolare di tante opere, che, come valore estetico sono così povere (e talvolta addirittura ne sono prive) mentre ci provocano una viva impressione di incubo, di nausea, o di strana irrealtà: in una parola, di « surrealismo ».

Se c'è infatti un gusto pittorico che proceda nel suo attuarsi quasi con gli stessi mezzi del sogno, questo è il surrealismo, è la « pittura metafisica » (che, sotto questo aspetto sono d'una stessa natura): ecco le prospettive « allucinanti » le architetture-balocchi del primo De Chirico e di Carrà, ecco le composizioni giustapposte con frammenti di vero, l'incredibile e il favoloso raggiunti non attraverso l'elaborazione fantastica, ma con paziente innesto, in un conglomerato assurdo.

Il sogno è « inganno » come è « inganno » la pittura metafisica e se l'inganno del sogno è frutto di sensazioni, impulsi, desideri, d'altro canto la pittura metafisica e il surrealismo stimolano, per riflesso, quelle sensazioni e quegli impulsi, ma la loro « traduzione » non potendo avvenire in atto, si scatena intellettualisticamente, senza che la fantasia creatrice, possente Nume dell'arte, v'abbia per nulla a che fare.

Valerio Mariani

● L'Editore De Carlo di Roma ha in corso di stampa nella sua collezione « La specola » tre nuovi libri di psicoanalisi: « Analisi del profondo » di Charles Berg, « Psicologia dei normali e degli anormali » di H. Nicole, e « La psicanalisi nella teoria e nella pratica » di Charles Berg.

● La Casa Editrice Bèrben di Modena nella collana « Poeti nuovi » ha pubblicato un nuovo volumetto di liriche di Bortolo Pento, « Paese ».

Bortolo Pento è nato a Venezia nel 1914 ed ha già pubblicato con Vallecchi in una antologia « Poeti del Bò » sette sue liriche, e con Guanda altri due volumi di poesie, « Terreno canto » e « Età bella ».

● Come abbiamo già annunciato i « Classici Italiani » di Mondatori pubblicano il secondo volume di tutte le opere di Niccolò Machiavelli (a cura di Francesco Flora e Carlo Cordiè). Esso contiene le *Istorie Fiorentine*, i *Decennali*, le *Commedie* (fra cui la celebre *Mandragola*), le *Rime* e la favola *Belfagor*. Il terzo ed ultimo volume conterrà la *Lettere* e le *Legazioni*. Nel primo, pubblicato alcuni mesi fa, si trovano *Il Principe*, *Le Deche*, *L'Arte della guerra* e varie operette minori.

I testi sono completamente riveduti in edizione critica e accompagnati da note filologiche. Al primo volume è premesso un lungo saggio introduttivo del Flora che per la sua compiutezza potrebbe essere pubblicato a sè: in esso viene esaminata tutta la vita e l'opera del Segretario fiorentino. Prima di questa edizione, il Machiavelli era così difficilmente leggibile in Italia, come pochi altri classici. Per alcune opere, come le *Legazioni* ad esempio, occorreva rifarsi a vecchi, scorretti volumi dell'800.

● *Scirocco* di Romualdo Romano è il romanzo vincitore del Premio Hemingway 1949. Del libro e specialmente dell'autore — un maestro siciliano che non aveva nulla pubblicato sin ora — si è molto parlato in questi ultimi mesi. Adesso Scirocco (uscito nella « Medusa degli Italiani » di Mondadori) affronta il giudizio del pubblico e della critica.

Michelangelo: Particolare della « Notte » nelle Tombe Medicee

Wilsow Homer – La corrente del golfo

ORIGINI DELL'ARTE

contemporanea americana

La prima espressione artistica americana fu quella dei ritrattisti che, arrivati coi primi pionieri, portavano con loro la conoscenza delle correnti artistiche europee.

Alcuni di questi ritrattisti, come ad esempio, Gilbert Stuart, avevano studiato all'estero, altri, come John Singleton Copley, in America. Sia Copley che Stuart possedevano grande abilità tecnica ed acuta sensibilità, e la loro posizione preminente nel campo del ritratto è stata di rado compromessa dai successori.

Ma oltre ai pittori che, come quelli che abbiamo nominato, avevano avuto una educazione artistica completa, esisteva un altro gruppo di ritrattisti, la cui caratteristica consisteva nel fatto di essere quasi tutti degli autodidatti. Si trattava in genere di artigiani, di pittori di insegne e di carrozze, i quali, con il loro intenso desiderio di rivivere una esperienza fortemente personale, elaborarono forme d'arte che si avvicinano in modo sorprendente all'arte moderna.

L'onestà e l'immediatezza dei loro ritratti risultava dalla necessità di rendere con mezzi autonomi e nella maniera più economica e rigorosa ciò che vedevano e sentivano nei loro modelli. Ed anche quando si servivano dei più facili luoghi comuni della pittura aulica del tempo — la rosa, l'uccellino, la mano infilata nella giacca — tali elementi trasformavano con una sensibilità nuova ed individuale. La disposizione dei particolari e la subordinazione di questi alla più ampia unità dell'opera sono tra le caratteristiche più notevoli di questa prima ritrattistica americana.

Inoltre questi artisti, istintivamente, allo scopo di dar maggiore risalto ad alcuni lineamenti del modello e di ottenere un disegno interessante, introdussero nella pittura quelle deformazioni che, risultando da un diverso, lungo travaglio, dovevano apparire poi in Europa nel XX secolo, suscitando nel pubblico una tanto profonda impressione. Ma sebbene presso questi primi artisti americani si facesse in generale un uso del tutto istintivo di certi « elementi-accento » sul disegno, preoccupazione per l'essenza interiore di un soggetto piuttosto che per il suo aspetto esterno, insistenza sulla vitalità e onestà dei mezzi espressivi — qua e là si dava il caso di qualcuno già perfettamente cosciente delle loro stilizzazioni. Fra gli artisti che sul principio del secolo XIX si ribellarono contro l'idea romantica della bellezza allora in voga possiamo ricordare, ad esempio, lo scultore Horace Greenough che accarezzò la concezione di un'arte del Nuovo Mondo basata sui valori classici delle proporzioni ideali, e il critico d'arte James Jackson Jarves, che verso il 1860 vagheggiava un'arte ispirata ai capolavori dell'Egitto e dell'antica Cina e proclamava gli altissimi valori dell'arte primitiva.

Nell'America di quest'epoca la pittura era dominata dall'Accademia Nazionale del Disegno, organo ufficiale degli accademici, la cui espressione era neoclassica e convenzionale. Ad essa, peraltro, si oppose un numero sempre maggiore di artisti, sì che verso la fine del secolo molti erano coloro che dipingevano con uno stile fortemente individuale e libero da influenze accademiche.

I nomi di Winslow Homer, Thomas Eakins ed Albert Pinkham Ryder spiccano fra quegli degli artisti che dettero i maggiori contributi alla pittura americana.

Winslow Homer fu buon acquarellista, di temperamento realistico, che dipinse di preferenza scene marine; talvolta l'entusiasmo e l'emozione lo portarono ad un più ampio e libero uso del mezzo espressivo e verso forme più moderne, ma per noi la sua opera ha valore soprattutto per una rude impronta d'onestà e per il vigore originale da lui introdotto nella pittura realistica.

L'Eakins studiò invece sotto la guida di due accademici della scuola parigina, Gérôme e Bonnat, e, attraverso ricerche personali che si estesero anche nel campo dell'anatomia, divenne, tra gli americani, il più ammirato assertore di un'arte scientificamente accurata. Dipinse molti episodi tratti dalla vita contemporanea: scene di vita domestica, di mare, di pesca, di caccia e di pugilato.

Più di ogni altro egli ha insegnato agli artisti americani ad osservare il mondo obiettivamente ed a cercare i loro soggetti nella vita quotidiana. La sua visione chiara ed antisentimentale e la sua tecnica superba dovevano in particolar modo influire, sia pure indirettamente, sui realisti dei primi anni del XX secolo.

Per le tradizioni creative della pittura contemporanea il Ryder, peraltro, ha un'importanza maggiore che non l'Homer e l'Eakins. Ryder fu trascurato dai contemporanei, criticato come romantico ai primi di questo secolo, e stranamente ignorato dagli americani zelantemente convertitisi al culto di Cézanne e di Matisse. Eppure servendosi di mezzi elementari e originali, egli era riuscito a raggiungere l'armonia di composizione, e personale criterio di scelta del soggetto in una penetrante visione.

La pittura americana subì nei primi dieci anni del nostro secolo, una radicale evoluzione. Essa si manifestò soprattutto in un mutamento nel criterio di scelta dei soggetti, che rifletteva un nuovo atteggiamento verso la vita stessa. Il movimento trasse origine da un gruppo di illustratori della « Philadelphia Press » che attraverso il disegno svolgevano sostanzialmente la funzione dei nostri « fotoreporters ». Questo gruppo, in cui spiccano John Sloan, George Kuks, William Glackens ed Everett Shinn, introdusse nella pittura una vivacità affatto giornalistica. I suoi membri si riunivano nello studio di Robert Henri, un giovane insegnante dell'Accademia di Belle Arti della Pennsylvania che aveva studiato all'estero e che incoraggiò e guidò gli illustratori durante il loro passaggio alla pittura. Trasferitisi più tardi a New York, gli illustratori, divenuti pittori, guardarono la città con l'occhio del cronista e trovarono il loro stile ritraendone gli aspetti quotidiani e caratteristici. La predilezione per i soggetti tratti dalla squallida e triste realtà quotidiana valse al gruppo l'appellativo sarcastico di « Scuola della pattumiera ». Non era uno stile nuovo, il loro, in quanto affondava radici nell'impressionismo francese e nell'opera di Manet, ma serviva mirabilmente alle loro esigenze interiori con il suo carattere incisivo, audace ed immediato. I suoi membri ben presto si divisero in due correnti: gli uni si preoccupavano soprattutto della forma e della struttura della composizione, partendo da presupposti matematici, geometrici ed architettonici; gli altri s'interessavano principalmente al contenuto emotivo. Per questi ultimi la forma e la struttura non erano che il più immediato mezzo espressivo per le loro immagini. Allungamenti, deformazioni e scorci delle immagini erano sfruttati per conseguire un effetto emotivo, mentre il colore e le forme acquistavano valori psicologici.

Questi due diversi atteggiamenti, d'altra parte, stanno a rappresentare le due principali correnti di tutta la pittura americana, che si vennero appunto delineando nell'epoca in cui la Scuola Giornalistica conduceva la sua battaglia contro i tradizionalisti.

Uno dei più brillanti allievi di Henri fu George Bellows, il quale, pur non appartenendo al gruppo di Filadelfia, ammirava la novità del loro punto di vista. Alla vitalità della tecnica e dei soggetti, Bellows aggiunse la frequenza dei contrasti di colore usati allo scopo di suggerire sensazioni volta a volta di armonia o di contrasto. Negli ultimi anni poi egli doveva ancor più intensificare questo rapporto dinamico fra colore e colore e tra forma e forma, introducendo una vigorosa animazione drammatica nella composizione del quadro.

Nel febbraio del 1913 fu tenuta a New York un'esposizione che era destinata ad avere un profondo influsso sulla evoluzione della pittura americana contemporanea.

L'esposizione era stata organizzata nell'Armeria del 69° Reggimento e fu perciò in seguito detta « Mostra dell'Armeria ». Vi figuravano Cezanne, i Cubisti e vari pittori dalla tecnica ancora più radicale, come Kandinsky, Lehmbruck e Brancusi. Inoltre vi erano ampiamente illustrati i precedenti dell'arte europea dell'epoca, a cominciare da Ingres e da Delacroix, attraverso tutte le successive scuole e movimenti. Le opere esposte, di 300 artisti, erano circa 1.100 e venivano dalla Francia, dalla Germania, dalla Russia, dall'Inghilterra, dall'Italia e dalla Spagna.

Robert Henri (1865-1929) Ragazza indiana

Sembrò in un primo momento che questa mostra affatto rivoluzionaria non avesse suscitato che lo sdegno e la protesta di tutta la nazione; ma in realtà essa finì con l'imprimere all'arte americana moderna un enorme impulso. Di fronte alle migliaia di persone che trovarono nell'esposizione motivi di riso e di scherno, ce ne furono altre migliaia che si resero conto della esistenza di una nuova arte. E dopo pochissimi anni molto di ciò che alla Mostra dell'Armeria era sembrato rivoluzionario venne compreso e accettato da un pubblico sempre più vasto come un nuovo e vitale indirizzo estetico.

Negli anni immediatamente successivi alla Mostra dell'Armeria, i realisti palesarono una forte tendenza ad accogliere ed assimilare gli impulsi esterni. Edward Hopper e Charles Burchfield descrissero con intensità e precisione il mondo che essi conoscevano; ambedue erano in un certo senso dei cronisti, ma ambedue lasciavano prevedere un mutamento. Nel loro modo di vedere c'era qualche cosa di più riflessivo, e la loro interpretazione della vita americana giungeva a una realtà intensificata e strettamente personale che non voleva essere riproduzione fotografica, ma piuttosto sintesi pittorica della forma e dello spirito.

Qualsiasi enumerazione delle forme artistiche che i giovani pittori americani di oggi hanno ereditato non può prescindere dal nome di John Marin. Appassionato della natura, ispirato da tutti gli aspetti di essa — mare, monti, cielo e pianura — lirico, perfino estatico, egli si è spinto più oltre di tutti gli americani della sua epoca sulla via della creazione pura, col tradurre in pittura le sue esperienze emotive. Pur senza essere un astrattista in senso assoluto, egli ha guidato i suoi compatrioti all'uso di una forma astratta per esprimere sensazioni semplici ed intense.

Egli ha creato una caratteristica tecnica stenografica, una specie di calligrafia del pennello, che ha più affinità con la pittura cinese che non con la tradizione pittorica dell'occidente.

L'America ha oggi una pittura sufficientemente originale e individuata sia nei concetti sia nella tecnica per poter essere definita « americana » e sufficientemente preoccupata dei rapporti degli uomini con il mondo odierno per poter essere detta « moderna ».

John Jacobs

LOGICA E ISTINTO

nell'opera di Lee Masters

Ormai troppo scolastico risulta il termine di « rivolta naturalistica » per contrassegnare l'opera poetica di Edgar Lee Masters, principale artefice di quella scuola di Chicago che ancor oggi è considerata la feconda cava di ogni indagine folcloristica e strapaesana della più recente poesia d'oltre atlantico.

Certo è comunque che il cinismo e, meglio, il criticismo soggettivo di questo poeta segna il definitivo trionfo della ricerca umana sul complesso codice degli usi e costumi del puritanesimo, duro a morire.

Naturalismo, abbiamo detto più che realismo, poichè non sono tanto le fotografiche realtà o le cerebrali disquisizioni descrittive che attirano il poeta, quanto i tormentati squarci di tragedie sessuali, non importa se intuite o soffocate in un complesso intimo di rinunzie e di orrori.

La sua è una indagine potentemente allusiva per gli scorci e le luci suggestive di cui sa adeguatamente servirsi, ma è soprattutto una sublimazione epigrammatica di un'umanità penetrata in ogni sua intima gelosia e violata in ogni suo più inconfessabile segreto. E' l'avvocato penalista che, colto da un'ineffabile stato di grazia, condensa in una sintesi per se stessa tanto più indiscreta quanto più oscura casi e situazioni che gli è toccato di vivere nella sua anche brillante professione. E' forse quel suo distacco che rende crudele la pesantezza dell'immagine a far credere al Lewisohn alla cerebralità della sua arte.

La quale cerebralità non si attuerebbe per via di minuta conseguenzialità logica alla stregua di un Sinclair Lewis ma si alimenterebbe in una sorta di immagine composta tra il complesso freudiano e la necessaria e fatale azione catartica dell'ambiente.

Si è detto che il suo grande modello, l'antologia greca, ha tenuto il poeta lontano da ogni più viva suggestione di introspezioni e di indagini, ma chi osservi che al fondo di quest'arte vi è una sorta di stregato magicismo affatto classico, non può non ammettere che l'incontro, non soltanto dal punto di vista formalistico, è puramente casuale e che il Masters, nutrito del senso della colpa assai più dei suoi padri per quel tremendo lato oscuro della reminiscenza distaccata da un ambiente e da una cultura che non gli sono più propri, riosserva modi e ritmi sotto una vena potentemente provinciale e perciò fortemente vicina ad una caratterizzazione quasi universa e primordiale.

Tra la prima e la seconda fatica epigrafico-poetica si assiste a un rassodamento psicologico e volitivo dell'indagine del Masters.

Quanto più era ieri incatenato dalla formula e direi dallo stesso modo d'obbligo di narrare, tanto più si rivela libero e pugnace oggi, quando finalmente può scavare coll'uncino della sua requisitoria implacabile nella sonnolenta quiete d'una vita perduta e tuttavia affidata a tratti sublimi di irriverente e disumana rivelazione.

Dovevano passare alcuni anni prima che la tragica poesia dei centri campagnoli dell'America a fatica affrancata dal compromesso puritano, trovasse nerbo e sostanza nella prosa icastica di Sherwood Anderson. Ma finchè questi anni non trascorrono e fintanto che la crudezza della parola non riesce ad acquistare una sua specifica proprietà di chiarezza e di precisione, Masters signoreggia, sovrano di uno stato d'animo e di una ribellione che sono le prime anticamere necessarie alla fama della sua stessa poesia, nei tempi più recenti riportata a più ragionevoli anche se sempre lusinghiere proporzioni.

Certo egli è uno dei pochi che può vantarsi di possedere uno stile benchè alla fine questo stile diventi il suo sigillo definitivo dal quale più non esce nonostante una intensissima fatica letteraria concepita ad altri propositi e un romanzo sessuale non del tutto meritevole di inglorioso oblio.

Mancavan probabilmente a render completa la grandezza di questo poeta due venature che, enucleate da sole, sarebbero apparse infantili o inadeguate alla grandezza della concezione: vale a dire la melanconia del romantico e la fede dell'idealista. Sicchè i ritratti e le simbologie rimangono inerti in un ghiacciato deserto di liricità fine a se stessa senza il consolante squillo di una cristiana pietà.

Troppo spensierato per risultare effettivamente mordace e troppo poco banale per riuscire nella contemplazione panteistica della vita e dei tormenti umani, il Masters riesce a colpire più che l'immaginazione l'assopita coscienza del lettore, ed è attraverso questa che vibra i suoi colpi d'ariete in una ipotetica condanna verso la società che si risolve in definitiva in spasimi di ribellione di frammenti contro frammenti, di particolari contro particolari, di singhiozzi e rimpianti invece che di rinunce e di abdicazioni integrali.

Occorre una completa immersione nella dolce linfa delle similitudini per dare al Masters proprietà di linguaggio classicheggiante e pienezza formale d'imitazione.

Ma sono parentesi meno peculiari dell'arte di questo titano del tumulto inespresso, e non concordiamo con quei critici che vogliono appunto vedere in simili squarci la maggiore plausibilità della sua fama. La quale risiede forse nel suo pessimismo introspettivo, in quel suo ricercare per vie segrete segreti che non son tali e soprattutto in quel suo quasi virginale intestardirsi nell'allusione proibita o, comunque, non sufficientemente puntualizzata. Difficile trovare un poeta più oscuro e più allusivo di lui: il successo derivò in gran parte dalla sorpresa. Acutamente osserva il Cairns che il lettore di oggi a fatica riesce a comprendere l'importanza della « Spoon River » se non si documenta del momento in cui questo poema apparve, vale a dire quale prima gemma di un verseggiare in sciolti che era quasi considerata follia di originali.

L'America e il pubblico americano fecero rapidamente giustizia (e sommaria come accade in quella troppo feconda patria della disinvoltura!) della grandezza poetica di Masters e non doveva essere considerato del tutto arbitrario il giudizio che di questo autore dava già nel lontano 1917 la Lowell quando affermava che in fondo « Lee Masters è più che altro preoccupato del sesso e dei suoi problemi più di qualunque altro scrittore inglese o americano che sia sino ad oggi esistito ». Denuncia di una tendenza programmatica, più che di un mondo in arte.

Scopertolo in ritardo, in ritardo l'Europa continua ad ammirarlo. Senza essere eccessivamente severi, dobbiamo imputare a questo poeta una eccessività di atmosfera che rende talvolta artificioso ogni pur realistico spunto di naturale perversità.

Sono infatti gli squarci veramente disincantati che lo rendono tollerabile e suggestivo in una più tollerante visione d'insieme.

In definitiva il lettore non riesce a distinguere tra l'afflato di rivolta indubbiamente sincero che sprigionò la scintilla creativa, e il conformismo di per se stesso ipocrita in cui egli si contenne per una stesura rispondente ad una idea architettonica alla quale era tentato per istinto a manifestarsi a grado a grado infedele.

Il clima apocalittico d'una tragedia cosmica vista alla maniera dantesca non era per lui e ha ben ragione il Bronson quando argomenta che « il lettore a poco a poco ha modo di riflettere che il mondo contemporaneo, per quanto malvagio, non può dipingersi con tanta crudezza con la quale è bollato negli epitaffi della « Spoon River » e che se l'Illinois dovesse essere definitivamente caratterizzato da questo immaginario punto d'incontro con l'arte del nostro, quella terra avrebbe dovuto produrre un satanasso piuttosto che un uomo dell'altezza di Abramo Lincoln ».

Rilievo che rivela il realismo tutto americano di considerare il rapporto tra creazione e opera creata, ma che non si può totalmente condannare, mancando al Masters quell'impercettibile dose di genio che rende eliminata a priori ogni normale connessione tra immagine e realtà. Nel complesso la sua testimonianza è degna di approfondimento più che di ammirazione, anche se in Italia essa si presti a deformazioni critiche a scopo volutamente teleologico per un'idea, o meglio per un'etica che a Masters mancava, schiavo come era di un faticoso periodo di nebbia nei valori, acutamente definita dal Lewinshon l'epoca del furore alcoolico seguita, nel fuoco della reazione, all'epoca del compromesso borghese col puritanesimo attuato più per tradizione che per convincimento, nel passaporto già macchiato degli usi e costumi convenzionali.

Luigi Somma

I Demoni del Dostoievskij

Nel Diario di uno scrittore Dostoievskij rievoca il momento in cui gli giunse notizia della grazia, mentre era già avviato al patibolo. Prima ancora della rivoluzione francese del '48, Dostoievskij si era infatti trovato sotto l'« influsso affascinante » delle idee di Bielinskij. Un vago ideale di fraternità universale, echi del « sistema » di Fourier, sogni liberali già ben concreti in Occidente, complicati progetti di giustizia sociale (magari realizzabili dall'alto) avevano spinto, insieme al giovane Dostoievskij, molti spiriti pensosi ed irrequieti nel « circolo » di Petrascevskij, scoperto dalla polizia alla fine del 1849.

La Russia di Nicola I non era aliena, nella stessa sua rigida durezza, da patetiche scene di perdono all'ombra della forca: capricci di despoti mezzi europei e mezzi asiatici amavano intrecciarsi alle « astuzie » di una polizia segreta quale l'Occidente non conosceva. Tra tutti i contagiati di allora — narra il Dostoievskij — non c'era nessuno che conoscesse « la causa della sua malattia » e quindi fosse in grado di lottare contro di essa. Il grande romanziere fa queste osservazioni a proposito di un articolo del Russkij Mir *che mostrava di non intendere la complessa psicologia della gioventù rivoluzionaria russa. Dostoievskij era uscito dalla casa di pena convertito all'amore per il « popolo russo », pervaso insomma di ortodossia e di nazionalismo. Egli insorge contro la nuova* intellighènzia *europeizzata che pronuncia la parola* patria *« con una smorfia beffarda », che si grogiola di « luoghi comuni » e di idee « universalmente umane ». Dai padri, banalmente progressisti e liberi pensatori, sorge così una generazione di « demoni », decisa a tutto, pronta ad « appiccare l'incendio » alla Russia. « Ripeto — dice il Dostoievskij — che nel mio romanzo* I demonii *ho tentato di rappresentare i molteplici e svariati motivi per i quali anche le persone più pure di cuore e più ingenue possono essere spinte a commettere un delitto mostruoso ». Ed è proprio per questo che il pamphlet antinichilistico del Dostoievskij si è risolto in un'avvincente opera d'arte, al di là e al di sopra della polemica immediata.*

Ha « visto giusto » il grande romanziere nei Demonii*? E' questa la domanda cui cercheremo di rispondere, almeno nei suoi aspetti più salienti.*

I Demonii *si possono allineare accanto a* Padri e figli *di Turghièniev. Nella sua acre avversione contro l'occidentalizzato Turghièniev, il Dostoievskij non frena i suoi colpi. Nella figura del narratore Karmazinov, vanitoso, ridicolo, demagogicamente servile di fronte ai gusti dei « giovani », è appunto raffigurato lo stesso Turghièniev. Insieme al vecchio liberale Verchorènskij, immaginario perseguitato politico, attardato progressista di salotti provinciali, Kàrmazinov (Turghièniev) viene insomma ad essere una specie di grottesco « demone meschino » procreatore della generazione dei « figli », generazione epicamente potente nella sua stessa ignoranza (velata dai luoghi comuni e dagl'imparaticci dell'estremismo europeo). In* Padri e figli *il Turghièniev aveva intrecciato un rimpianto per vecchi e signorili tipi di liberali a qualche parola di stima (non disgiunta da frequenti tiratine d'orecchi) ai « giovani », riuscendo così a scontentare un pò tutti (dramma caratteristico per le posizioni di sinistra moderata). Per il « populista » Dostoievskij i demoni meschini (i padri liberi pensatori) costituiscono invece soltanto lo sfondo grottesco delle gesta dei « figli ».*

Karmazinov (Turghièniev) « aveva un patologico tremore dinanzi alla nuova gioventù rivoluzionaria e s'immaginava nella sua ignoranza della situazione che nelle mani di quella gioventù si trovassero le chiavi dell'avvenire russo ». L'« avvenire » è invece rappresentato da Sciàtov, il giovane autenticamente *russo, passato — un pò sulle orme dello stesso Dostoievskij — da un giovanile socialismo materialistico a posizioni « slavofile » ed alla fede appassionata nella missione russa. Dostoievskij intravvede insomma i mali di cui soffre la Russia, sente gli aspetti comici di alcune generazioni di intellettuali che vivono di « formulette europee » non approfondite, ma sbaglia il suo giudizio finale: non il « pio » Sciàtov, ma il « demonio » Stavròghin doveva, in ultima istanza, riuscire vincitore...*

In un serrato e angoscioso colloquio, nella prima parte dei Demonii*, Stavròghin chiede appunto a Sciàtov di esternargli la sua fede. « Credo nella Russia, credo nell'ortodossia — dice Sciàtov — credo in Cristo, credo in un nuovo Avvento in Russia. — Ma in Dio? ma in Dio? — lo interrompe appassionatamente Stavròghin — Io... io crederò in Dio! — è tutto quello che Sciàtov sa rispondere.*

Qui siamo forse giunti in fondo all'equivoco e al dramma dello stesso Dostoievskij. Il suo « cristianesimo ortodosso » sgorga da un nazionalismo commosso, dall'idealizzazione di un primitivo ascetismo « antiborghese », da un antieuropeismo assai curioso in un uomo che aveva pur assorbito e rielaborato le più raffinate ed affascinanti esperienze europee. Era un cristianesimo che, forse, non era nemmeno sicuro di credere in Dio... Se Dostoievskij artista *sapeva cogliere mirabilmente i tratti grotteschi di una* intellighènzia *banalmente infranciosata, il* pensatore, *il* filosofo, *il* politico, *non era in grado di cogliere i tratti universali del cattolicismo, di sentire le potenti riserve spirituali di quell'Occidente liberale, che non si era affatto esaurito nelle formule di Fourier e di Moleschott, di Büchner e di Feuerbach.*

Il dramma di Dostoievskij viene così ad allinearsi sostanzialmente al dramma del pensiero slavofilo, che egli credeva di aver superato in una nuova sintesi.

Wolf Giusti

● Il Congresso Nazionale dell'Istituto per la storia del Risorgimento si terrà nel 1950, e precisamente nel prossimo ottobre, a Trieste. Ciò fu deciso nell'ultimo Congresso tenutosi a Roma, ed ora è entrato nella fase di pratica realizzazione.

TEATRO PORTOGHESE

Edgar Quinet che dal 1842 era professore di letterature iberiche al Collège de France, ebbe a scrivere dei Portoghesi che nessuno in Europa si occupa di ciò che essi stanno facendo, mentre essi non pensano nemmeno di lagnarsi del loro isolamento. Lo specialista di letteratura portoghese conosceva certamente bene gl'influssi provenzali, spagnoli, italiani, francesi ecc. nella loro letteratura — quelli spagnoli e francesi nella poesia contemporanea sono stati esaminati da Joaquín de Entrambasaguas e da Vitorino Nemésio — e rilevava soprattutto la nessuna attività, il nessun impulso e la nessuna collaborazione dei Portoghesi a far conoscere nel resto dell'Europa la loro vita intellettuale. Ed il comparatista Quinet dimostrava una visione chiara del problema oggi più studiato e più importante per la letteratura comparata, quello della conoscenza e dell'apprezzamento di una letteratura, di un autore o di un'opera letteraria all'estero. Ci furono periodi di tempo in cui la vita spirituale portoghese era molto conosciuta all'estero: basti ricordare il saggio di H. Thomas (*The Library*, VII) su traduzioni inglesi prima del 1680.

Questo isolamento però permane in gran parte anche tuttora: non c'è per esempio in Italia e in Francia un'altra letteratura neolatina meno conosciuta e per convincersene basta vedere la bibliografia delle *Letterature Straniere* (I.R.C.E., 1941), da cui risulta una sola collaborazione portoghese, quella di H. T. Coelho.

Vige forse ancora il vecchio principio: « les étrangers sont les véritables appréciateurs du mérite des écrivains », perciò mentre l'italiana Angelina La Piana ha studiato *Dantès American Pilgrimage* (1800-1944), stranieri come J. A. Bertrand e G. Le Gentil hanno esaminato la fortuna in Germania e in Francia del sommo poeta Camões.

La letteratura comparata sta considerando oggi di minore importanza le dipendenze letterarie straniere e giustamente, perchè è ben noto che già Goethe aveva riconosciuto la necessità per ogni letteratura di rinfrescarsi alla fonte di letterature straniere. Di sommo valore invece per questa disciplina è lo studio dell'opinione pubblica straniera attraverso investigazioni in rivista su una letteratura o su un autore in un determinato periodo di tempo.

Purtroppo assai pochi sono ancora gli studiosi sulla fortuna all'estero di letterature nel '600 cominciando dalle prime riviste e nel '700 che il filosofo Eugenio d'Ors considera il secolo più civile per poter così avere l'evoluzione della conoscenza di una letteratura presso un'opinione pubblica straniera. Non si dimentichi poi che nel 1738 Luigi Riccoboni pubblicava in francese la prima storia comparata dei teatri europei, dove però nulla c'è sul teatro portoghese. La prima storia letteraria spagnola in Francia è considerata la traduzione nel 1812 di quella del Bonterwek, ma poco conosciuto è l'*Essai sur la littérature espagnole* (1810) che è una traduzione dei capitoli su quella letteratura dal volume inglese del Dillon (1778).

Il primo a occuparsi di quella portoghese in Francia è considerato A. M. Sané che la fa precedere nell'introduzione alla *Poesie lyrique portugaise* (1808); una simile storia letteraria ci dà poi Sismondi in « De la littérature du midi de l'Europe » (1813) ma molto più ampio è il *Résumé* (1826) dovuto a F. Denis del volume inglese del 1823 tradotto dall'opera tedesca del Bonterwek. Ma prima degli articoli del 1801 « Etat actuel de la littérature en Portugal » e di quelli del celebre dotto portoghese Corréa do Serra « De l'état des sciences et des lettres en Portugal à la fin du dix-huitième siècle » si hanno articoli su questa letteratura, ma bisogna fare investigazioni in tutte le riviste aventi diecine ed anche centinaia di volumi per scovarli tutti. Nell'*Espagne littéraire* (III e IV), per esempio ci sono articoli sulla vita e sull'opera d'Albuquerque e di Barboso Machado, autore della « Biblioteca Lusitana » (4 voll.).

Se della poesia spagnola come pure di quella italiana si occupava Claude Lancelot nella sua opera del 1663, per quella portoghese si dovrà attendere fino al 1785 quando Du Perron de Castera darà la prima versione integrale di *Os Lusiadas*. Il P. Boujet nel 1744 riproduceva la traduzione di questi dell'epitaffio per Camões dovuto al P. Cardoso: « ... Toutes les nations traduisent son ouvrage — On pourra le traduire et non pas l'égaler, — Sa Muse ne connoît que la grandeur pour régle; — Il prend toujours l'essor d'un aigle — Et lui seul peut se ressembler ».

E' ben noto l'influsso esercitato dal teatro spagnolo su quello europeo del '600, perciò si spiegano facilmente la traduzione e lo studio di opere teatrali spagnole per opera di Le Sage (1700), Du Perron de Castera (1738) e di Linguet (1770) per parlare solo di volumi, perchè numerosi sono i saggi usciti in riviste. Nulla di tutto ciò sul teatro portoghese durante le mie ricerche che non potevano abbracciare ancora tutte le riviste francesi, fino al 1781, quando nel *Jounal de littérature, des sciences et des arts* de l'abbé Grosier ho trovato un lungo saggio intitolato « Histoire abrégée du Théâtre Portugais » dovuto a M. Friedel, di cui non sono riuscito a trovare notizie maggiori. Dopo aver rivelato che i Cartaginesi avevano amato spettacoli e poesia, afferma che all'epoca dei Romani si avevano in Portogallo teatri che però vennero cambiati col combattimento contro le bestie feroci. Il paese era molto adatto alla fioritura delle arti e della poesia, ma neanche gli Arabi e sopra tutto i Mori non avevano nessun'idea del teatro. Dopo pochi accenni sui primi poeti portoghesi, Friedel descrive il teatro del '400 e del '500 quando la guardaroba d'un attore era contenuta in un sacco e le commedie erano dialoghi tra 2 o 3 pastori o pastorelle prolungantisi per *entremeses* con l'intervento di una negra, di un corruttore o di un buffone. La descrizione della scena composta di 4 banchette unite in un quadrato e dell'unica decorazione, un semplice sipario, segue quella data prima per altri teatri dal Riccoboni. Ma tutto ciò dovette presto cambiare e sulla scena si vide un mescuglio tragico-comico di storia sacra e di fiaba note sotto nomi di *autor, boas, mistérios* per avere poi il teatro nel vero senso della parola. Friedel rileva prima Camões « le prince des poètes portugais » che però non ha scritto per il teatro che *El Rey Seleuco* e *Os Anfitryões* che non si recitavano più. Si occupa poi di Gil Vicente di cui mette in luce la gloria che ebbe con le commedie recitate davanti a Don Manuel e Don Juan III, perchè Erasmo di Rotterdam imparò il portoghese per poter leggerne queste commedie che apprezzava come quelle di Plauto e Terenzio. Ed è interessante l'affermazione che « Lope de Vega et François Quevedo l'ont imité sans pouvoir l'atteindre » e che « gil Vicente ne se pique pas d'une régularité sévère, mais il a du vrai comique et de l'invention ». Delle sue opere stampate nel 1562 ricorda solo *L'auto Amadiz de Gauba* che figurava nel « Catalogo des Livres prohibidosos » del 1624.

Quanto alla figlia Paula Vicente che fu *tangedora* dell'infante Maria, fu attrice in commedie del padre, ma anche autrice di commedie che esistevano manoscritte. Di Jorge Ferreira de Vasconcelos, segretario della « Caza India » dice che si fece conoscere per la profondità spirituale e per la vasta erudizione e ricorda la *Comédia Eufrosina*, la sua migliore, eccellente e alla maniera di Terenzio e Plauto, tradotta poi due volte in ispagnuolo, poi *Ulyssipo* e alfine *Comédia Aulegrafia* dove dipinge i costumi della Corte.

Dopo aver menzionato l'opera teatrale in 4 volumi di António José de Silva, bruciato dall'inquisizione, perchè *Judeu* esamina e dà un lungo riassunto dell'eccellente tragedia *Ines de Castro* con dei cori come nel teatro greco, in cui António Ferreira segue fedelmente la storia e il poema del Camões. Peccato però che nel riassunto non metta in rilievo la grande bellezza lirica dell'inno all'amore. Ricorda poi autori teatrali come il gesuita Luis da Cruz, Baldasar Dias, Sà de Miranda, di cui cita due buone commedie *Vilhalpandos* e *Estrangeiros*, ed infine Enriquez Gomez che è piuttosto uno spagnuolo nato a Lisona e autore di 22 commedie.

E' strano però che Friedel non parli affatto di Francisco Manuel de Melo (1608-1666), e di Garção (1724-72) e di Manuel de Figueiredo. Ma Friedel si contenta di poter dare un'idea della storia del teatro portoghese non privo di originalità e che meritava di essere rivelato all'estero. Non sono riuscito ad identificare le fonti delle sue esatte informazioni, ma queste sembrano essere l'opera di Fr. Xavier de Oliveira « Mémoires de Portugal avec la Bibliothèque Lusitane » (Amsterdam. 1741) che non ho avuto ancora la fortuna di consultare.

Sempre nel citato *Journal* (1781) c'è un articolo « De l'état actuel du théâtre en Portugal » in cui si descrive il teatro dell'opera italiana d'estate a Belem, d'inverno a Salvaterre, uno dei migliori d'Europa con cantanti e orchestra eccellenti; poi quelli portoghesi di Bairo-Alto e di rua Londra, dove l'impresario Juan Gomez Varelle non sceglie sempre i migliori attori e dove si recitano con successo solo commedie portoghesi, come « La Storia del mago di Salerno », l'*Avare* e *Le Tartufe* — *Le père de famille* era stato fischiato — e le commedie del Goldoni, che incontravano più delle altre il gusto del pubblico. Dopo la descrizione del teatro con i palchi dietro le poltrone, chiamati *frifures*, troviamo molte notizie sull'attrice Cecilia Rosa de Agniar che da 15 anni conosceva solo applausi universali per le parti in cui, come in quella di *Inès de Castro*, sa talmente immedesimarsi da ammalarsi sul serio e da avere bisogno di qualche giorno di riposo.

Nel 1779 il P. Maydieu pubblicò la storia della « vertueuse » portoghese e il conte di Tressan la traduzione libera dell'*Amadis de Gaule* e questi articoli sul teatro stanno a dimostrare che in Europa c'era interesse per la letteratura portoghese, interesse che aumenterà sempre di più, malgrado l'isolamento di cui parlò dopo Edgar Quinet.

Claudio Isopescu

INQUISIZIONE

All'uscita giungemmo « quasi sulla stessa linea », come si dice tra gente che corra professionalmente, noi e un insigne parlamentare comunista con moglie assai esperta di teatro. Quando ci accorgemmo del fatto, demmo sfogo alle nostre più giovini energie, e passammo trionfalmente il traguardo per primi. Volevamo simbolicamente affermare che non importa esser comunisti per disgustarsi di certi spettacoli, ma non siamo ben certi che la coppia concorrente si sia accorta della finezza. Crediamo, invece, di aver capito che i due ridessero (no, non sghignazzavano né cachinnavano, come parrebbe d'obbligo dire); ridevano fanciullescamente, di gusto, distesi, felici. Si può immaginare che fossero andati a teatro timorosi di assistere a un trionfo della drammaturgia cattolica, di doversi confondere dinanzi a un perentorio *vade retro*, di cadere nelle spire di quella scolastica che, se riesce ad acchiapparti, o ti risucchia all'insù come un ciclone vorticoso, o ti impiega come punta di trapano per scavare le viscere di Dite: invece, ridevano, forse convinti di aver accertato l'irreparabile decadenza del pensiero cattolico, e la viltà di adepti che non sapevano fischiare.

Quanto alla viltà, non possiamo smentirla. Se al teatro non si fischia in occasioni come queste, vuol dire che veramente il teatro è finito.

Il Fabbri ci presenta due preti e due laici mescolati in discussioni di tal esagitata e smaccata spudoratezza, da togliere, fin da principio, ogni intima verità all'incontro. Tre almeno di essi parlano un linguaggio che non attesta minimamente il travaglio doloroso presupposto dal tema: si noti, viceversa, che nella condotta del lavoro, tal linguaggio vorrebbe essere il fondamento realistico e la prova della credibilità fenomenica, destinata a scontrarsi con la suggestione (non arriviamo a dire: ispirazione) trascendente.

Dunque, don Sergio, giovine prete coadiutore di più vecchio e degno conservatore di un ipotetico Santuario, sul punto di abbandonare l'eremo per tornare in città all'insegnamento seminarile, mostra tal insolente spirito di ribellione, che lo spettatore avvertito prova sùbito una stretta al cuore, in forma di presagio e facile congettura, che l'autore non riuscirà mai a scalapparsi dalla rete onde si è avviluppato; mentre l'altro spettatore, quello sempre sollecito di curiosità malsane e spietate, pregusta un forte sapore di cosa proibita, specialmente in tempi in cui le bestemmie espongono alla punizione del « braccio secolare » perfino le onorevoli rappresentanti del sesso debole. Dunque, se ci si dice che il Fabbri è riuscito a « incatenare » l'attenzione del pubblico su una vicenda di preti, e si ascrive ciò a merito di poesia o anche soltanto di dialettica, sentiamo il bisogno di rispondere senza ambagi, che proprio questo era il tema più facile da sfruttarsi e forse l'unico che non apparisse vieto, almeno per una volta, e prima che il pubblico si fosse reso conto della fornicazione intellettuale.

●

Come se non bastasse il problema dell'apostasia, proposto al pubblico e a uno strano tipo di santo collerico, a cui, di rimbalzo, gli antagonisti fanno un nome di gran conoscitore di anime, ma che, così com'è, risulta uno zoticone insofferente perfino di confessioni; come se non bastasse la presenza di un bestemmiatore in tonaca, arriva una satanassa in gonnella a chiedere aiuto all'Abate, perchè il principale di lui vuole strapparle il marito. Ci si scusi il linguaggio, ma dobbiamo fedelmente riprodurre le impressioni ricevute. Angela, prima amante e poi moglie di Renato, professore di non ricordiamo qual diritto, è venuta con il marito al Santuario, una delle tante tappe a cui la costringe la fissazione religiosa dell'uomo, da lei dipinto come spirito nobilissimo, votato e già quasi iniziato alla castità fin dai tempi del primo incontro. Ella racconta di averlo disputato alla vocazione con tutte le seduzioni possibili a donna innamorata, ma ha dovuto registrare il fallimento dopo il primo contatto, che ha causato nell'amante l'effetto noto anche alla pudicizia di certi fiori: egli si è chiuso in un'austera e rinverginata solitudine, si è confermato nel disgusto del mondo, e sta per fuggirne definitivamente, quando Angela, con un tentativo di suicidio lo arresta sulla soglia di una responsabilità divenuta improvvisamente troppo grave per lui. Insomma, Renato, più spaventato che commosso dal gesto dell'amante, non potendo sopportare il pensiero di diventare praticamente l'assassino della donna (ignora che, contemporaneamente, ella ha tentato di uccidere anche lui), rinunzia a farsi prete, e la sposa. Naturalmente la detesterà per averlo costretto alla rinunzia, e non l'avvicinerà più. Donde le comprensibili furie della femmina, che perciò, anche quando si scaglia contro Dio come contro una dattilografa rivale, lascia il tempo che trova, e ci prepara ad ammettere che creature di tal tipo son talmente cariche di sesso, che non ci se ne può aspettare molto di catartico. Si capisce che non vogliamo infirmare il diritto del drammaturgo, di studiare, in tempi di psicanalisi, le prepotenze sessuali, ma non vediamo perchè dovremmo confondere una condizione ghiandolare con un problema etico almeno fin quando il rapporto non si sarà fatto più chiaro di quanto non sia in Freud, Adler, Jung. La psicanalisi fa capolino anche nel sogno di Renato, il quale, proprio la notte del tentato suicidio, vede un Cristo che lo trascina al sommo di una torre e di lassù gli addita una povera donna che si svoltola nella polvere, ingiungendogli di salvarla, nell'interpretazione che Renato dà al sogno.

Orbene, dall'incontro dei quattro, nasce che don Sergio si conferma nella idea di buttar la tonaca alle ortiche, non senza aver adocchiato in Angela la donna che potrebbe dargli la forza di diventare qualcuno nella nuova vita. Renato, incoraggiato dall'aspirante apostata, si conferma nel desiderio di buttare alle ortiche Angela, per angelicarsi lui. Angela, dopo aver civettato col pretino giovine, va a prendere per il petto il vecchio, ed esige che egli compia il miracolo di restituirle quel marito di cui non si capisce che cosa voglia farsi, quando è fin troppo evidente che Renato non è incapsulato nel misticismo ma tarato d'impotenza. Renato, il nobilissimo spirito, appena appena stuzzicato dall'apostata, inveisce come un carrettiere contro Dio che lo ha imbrogliato mandandogli il sogno prenuziale. Don Sergio, l'unico che disponga di un argomento umano e concreto (d'aver preso i voti quando era troppo giovine per intendere la vita), se ne serve come del pugnale può servirsi il bullo, pretendendo dal fattorino il biglietto tranviario, che pur sappia di dover pagare il giusto prezzo. L'Abate dovrebbe risolvere il dramma con un fervorino finale. A onor del vero, tace quanto più può; ma infine, poichè tutti gli ingiungono di parlare, compreso il pubblico che capisce d'esser giunto alla fine, esce in frasi che attonito percepisci come luoghi comuni, pur avvertendo un che strano, originale, inatteso, in esse. Ci ripensi, e ti accorgi che i luoghi comuni sono, appunto, tali, ma l'impressione di originalità è suscitata dal fatto che l'Abate scioglie i complessi del terzetto con una paesanissima lezioncina di democrazia, riconducibile, non senza sforzo, all'evangelico: « Non fare ad altri... » Infatti, egli predica la tolleranza e la sopportazione reciproche, che non sai come possano sospingere Renato nelle braccia di Angela, Angela in quelle di Renato; e perfino don Sergio in quelle della madre Chiesa, dopo che al generico « sopportatevi », l'Abate aggiunge uno specifico e fosco quadro dell'avvenire riservato all'apostata, che il giovine non pertanto insegnante di seminario, avrebbe potuto prospettarsi anche da sè, sol che avesse ben meditato i propositi.

Lo scioglimento, insomma, non scioglie persuasivamente nulla; non ti dice perchè sia stato scomodato un santo, invaso un santuario, pronunziata una quantità notevole di parole cattive, preponderanti e infinitamente più persuasive di quelle buone, quando un mediconzolo freudiano sarebbe stato meglio nei panni del protagonista. Ma il difetto principale sta nelle figure di Renato e dell'Abate, che annunziate reiteratamente come quelle di due uomini eccezionali, risultano mediocri ciarlatori, privi di ragioni proprie da opporre a quelle sempre caratterizzate di Angela e di don Sergio. I luoghi comuni son quel che sono, e i fondamenti etici di una società che appartengono a tutti gli spettatori, possono dar origine soltanto a una variante retorica, non allo scioglimento catartico, improvviso, inaspettato, magari polemico; tanto meno se il dramma indaga i sensi e non le anime.

Dunque, inaccettabile la soluzione, gli argomenti spirituali di comunissima levatura, se spiegano come don Sergio si rassegni definitivamente alla solitudine corporale, non improvvisano un meccanismo valido a placare l'incompatibilità fisica di Renato.

La recitazione aggravò tutti i difetti del lavoro. La Maltagliati, agitatissima, disse, urlò, gesticolò senza *sentire* una parola di quel che diceva: troppo, per farci credere che polemizzasse col testo. Il Betrone, nella parte dell'Abate, centuplicò la mediocrità originaria di un santo mancato. Il Benassi, in un personaggio che sarebbe forse da interpretare come sublimemente perverso, fu soltanto flaccido, e quindi, nella fattispecie, alquanto persuasivo. Meglio Tino Bianchi, tuttavia troppo polemico e troppo poco macerato. La regia del Pacuvio si sforzò di trovare effetti soprattutto nel finale, in cui il Fabbri aveva voluto evocare certi usi autoinquisitori dei cristiani primitivi. Ma poichè l'autore aveva dimenticato che, da quei tempi, ha fatto molta strada nel cattolicesimo l'idea del libero arbitrio, mentre, in quei tempi, i confessi si ispiravano soprattutto a umiltà, abbiamo assistito a un protervo scambio di ingiurie, durante il quale ciascuno pretendeva che il proprio dilemma fosse risolto da altri: un effetto complessivo che, in certo senso, facilita; in altro, rende inutile qualsiasi tipo di regia.

Vladimiro Cajoli

Donne senza nome

Questo film (sceneggiato da Corrado Alvaro, Liana Ferri, e lo stesso regista) è un atto di accusa violento, dichiarato (a volte ripetutamente dichiarato, specie nel dialogo) contro quelli che, fatta la pace, pare abbiano dimenticato che, oltre alla pace pura e formale, esiste ancora il doloroso problema dei campi di concentramento, ove l'odio di parte, non spento con il termine della guerra, ha relegato tante creature che, colpevoli o no, (sovente la loro colpevolezza varia a secondo dell'altalena politica), avrebbero oggi bisogno di un più umano perdono, per poter essere riammesse a far parte di un dignitoso vivere civile. Particolarmente il film, come il titolo stesso chiaramente enuncia, volge la sua attenzione all'angoscioso dramma di quelle donne che, o fuggite o espulse dalle proprie nazioni, sono chiuse in un campo di concentramento (nel film localizzato presso un paesetto delle Puglie), in attesa di una legge o di un uomo che ridiano loro un nome.

A questa prigione, il registra Geza Radvanyi, lo stesso che diresse « Accadde in Europa » l'altro film crudo e polemico sull'infanzia, arriva seguendo le vicissitudini di una profuga iugoslava. La donna, sulla banchina del porto di Trieste, attende di vedere il suo uomo che deve essere trasportato al carcere della città, ma mentre questi sta per sbarcare sotto scorta alleata, viene ucciso da rivali politici che si dileguano a bordo di un motoscafo. La donna, priva di documenti, viene così avviata al campo di concentramento a condividere la sorte delle « indesiderabili ». Ma la donna è in stato interessante, e, ora, l'unico suo pensiero è rivolto alla fuga, perchè il figlio non nasca in quel luogo di servaggio e possa vivere con lei, in quella libertà per cui il mondo s'è orrendamente scannato. Commosse e turbate da quell'avvenimento che pare porti nel grigio del campo una luce di speranza, le donne tutte si associano a quel disegno e organizzano la fuga di lei, fuga a cui ad un certo momento parrebbero poter partecipare tutte. Il tentativo viene sventato e dopo pochi giorni, la profuga jugoslava partorisce prematuramente e muore nel dare alla luce il figlio. Ma di chi è il figlio ? Finirà, essendo anche egli creatura senza nome, in un orfanotrofio? Peserà anche su di lui, così luminosamente innocente, il retaggio di un odio non spento? A riscattare l'ingiustizia degli uomini, pensa un umile brigadiere che, ormai solo, giacchè la guerra gli ha ucciso la moglie e il figlio, compie il pietoso atto d'amore, assumendosi la paternità del bambino.

Geza Radvanyi ha diretto il film sfruttando in pieno ogni elemento drammatico che da una simile materia poteva ricavarsi. Vi si riconoscono così tutti quei sentimenti, che animano i films il cui soggetto è ispirato a una vita in comunità, reclusa o volontaria, di sole donne. Ritroviamo infatti gli affetti morbosi, gli odii, le gelosie, le rassegnate indifferenze e gli slanci collettivi. Radvanyi ha reso incandescente la materia esasperandola sia nell'elemento sonoro (le donne di varie lingue che spesso non si intendono, o il canto di una canzone napoletana in un momento tragico) sia nell'elemento visivo puramente tecnico (rapidi e violenti passaggi dal « campo lungo » al « primo piano » e viceversa); e non si possono dimenticare alcune violente sottolineature concettuali, come il sarcasmo spirante dalla partenza degli sposi sulla camionetta del gelataio. Forse si avverte un compiacimento a volte letterario nell'esasperazione della polemica e dell'accusa; ed eccessive risultano talune caratterizzazioni (il gelataio greco per esempio). Particolarmente belle, per composizione, fotografia, valore umano, le scene della fuga ostacolata dagli idranti, quelle del parto con la preghiera finale pronunciata dalle donne nella lingua della propria patria. Tutti gli interpreti sono alla altezza dei loro nomi e del valore del film. Valentina Cortese ha dato sofferenza, umile e dolorosa, alla figura della profuga iugoslava. Vivi Gioi è felina e scattante nelle incisive decisioni, caratteristiche di una donna che, più delle altre, sa guidare e dominare le proprie e le altrui situazioni. Al personaggio della francesina, Simone Simon ha dato un sapore di spregiudicata e chiassosa femminilità che ben contrasta con quella dell'altra francese: Françoise Rosay, una « indesiderabile » che sopporta il proprio stato con sufficiente distacco dalle miserie umane. Completano le felici caratterizzazioni femminili la Falkemberg, ostinata nazista e suicida per forza, la Alegiani con il suo amore morboso, la Dilian nell'allucinante ricordo del passato. La comprensione degli uomini, preposti alla sorveglianza del campo, è espressa, con misurato pudore, da Mario Ferrari, un comandante che cerca nel proprio dovere l'umanità che le leggi non sembrano contenere; da Gino Cervi, il brigadiere, la cui bontà e generosità vogliono, nel film, far sperare, che la carità cristiana non sia del tutto morta. Ben fusi nel quadro anche Spadaro e Maggiorani. La fotografia di Gabor Pogany aderisce splendidamente alla dolorosa umanità che pervade il film.

Leonardo Cortese

LA RADIO
POLEMICA: SECONDA SERIE

Terzo programma? Come se al giornalista e allo scrittore tu dicessi: sei pagine invece di quattro, nove invece di sei; cresce lo spazio: che cosa ci mettiamo? — Si può scommettere che i più penseranno sùbito a cose che giacciono nel cassetto da anni; chi sa! E se altri ha mai notato che una delle sue preferenze non trova appagamento nella radio attuale, si dirà che è giunta l'ora dello sfogo. Ferve in quasi tutti la certezza di aver la soluzione in tasca; e, come soluzione della questioncella spicciola ed egoistica, saremmo anche noi per dire che, effettivamente, sia per venire. La richiesta di parole scritte sarà enorme; questo moderno Moloch già tanto vorace, avrà un'altra bocca come il più rispettabile dei demonii; avrà altre sedici e più ore giornaliere da riempire. Sotto, prosatori, poeti, musicisti! Mogli che gettaste nella stufa pagine polverose e ingiallite credendo di bruciare insieme fantasie morte e microbi vivi, passerete un brutto quarto d'ora, quando lui cercherà febbrilmente le carte lazzare che debbono risorgere e affrontare le vie dell'etere col passo leggero dei redivivi. Mogli che, amorosamente rispettose delle illusioni vostre e di quelle di lui, adunaste in soffitta o in cantina le pratiche intellettuali inevase, avrete un premio alla vostra fede e al vostro rispetto delle lettere: qualcuno vi dirà che San Francesco raccoglieva e onorava anche i minuti pezzetti di uno scritto, sol perchè vi figuravano parole, doni dello spirito ch'è figlio di Dio. Vi sentirete ancor più sorelle del Poverello, povere mogli che forse avrete, per la vostra previdenza, un regalo. Ma piccolo piccolo, commisurato ai compensi della R.A.I., sempre mediocre pagatrice, e figurarsi allora, quando, mutati di poco gli introiti, dovranno bene o male essere compensate altre cinquemila ore annue di trasmissione.

Quarantacinque e più ore di esercizio radiofonico quotidiano brucerebbero in un mese tutto il secolo di Pericle o tutto il Rinascimento. Dunque, o i mal pagati o mal pagabili introneranno le anime sì che vorrebbero esser sorde, o quelli che san fare lasceranno tutto, famiglia, ambizioni, sole, gioia di vivere, si chiuderanno in ponzatoi radiofonici, scriveranno, scriveranno, e finalmente, esausti, ritroveranno per alchimia spontanea, la formula conventuale dei penitenti di Dio: « E' cresciuto un frate, brodo lungo e seguitate ».

Meglio attenersi a questo tono scherzoso, che pronosticare gravemente, non senza probabilità di azzeccarci, che avremo un abbassamento generale di tono, di cultura, quindi una diminuzione di lettori; meno libri e anche peggiori, e il giornale, il settimanale, la rivista, tutto finirà nel crogiuolo mostruoso, sacrificio a Moloch. Il terzo programma, l'eletto, il sublime, comunque volgano le discussioni e qualunque sia la conclusione dei responsabili, divorerà necessariamente l'attività dei migliori letterati nostri. Già taluni son spariti dalla circolazione, e se vorranno riempire le ore d'ufficio con pensamenti radiofonici, si può giurare che non ci daranno altro. Poco male, se ci dessero almeno la radiofonia. Ma noi ti diciamo, inesperto lettore, che se tu dovessi riempire anche una sola ora di trasmissione quotidiana, proponendoti d'essere chiaro, interessante, spiritoso e soprattutto originale; se tu dovessi essere inventore, come dev'essere oggi ogni radio-autore, faresti come tanti altri: ti infischieresti del decoro, dell'invenzione, del tuo buon nome e di quello della Radio, e tireresti a campare. Infatti, non si può inventare ogni giorno nemmeno alla radio.

Questo è uno dei punti base della nostra critica, e anche il fondamento del rispetto che dimostriamo per gli autori radiofonici, come, per converso, del dispetto che nasce in noi nell'accertare l'inerzia irremovibile della radio borghese, in tutto il mondo.

Di essa, si deve dir forte che non ha capito i propri mezzi nè fissato i propri fini.

Le nostre idee son note, ma non ci esimeremo dal ripeterle. Credevamo che sarebbe bastato enunciare verità ovvie, perché da qualche parte si facesse eco, ed altri, migliore di noi, s'impegnasse sul piano costruttivo. Poiché tutto tace all'intorno, poiché nessuno ci ha detto: percorriamo insieme il cammino, i lettori ci scuseranno la presunzione forzata, e ci seguiranno pazientemente per pochi altri numeri. Tenteremo di dir noi che cosa si potrebbe fare; come immaginiamo uno schema di radiofonia che miri alla pubblica utilità senza discordare dalla necessaria piacevolezza; uno schema su cui si possa lavorare tranquillamente, senz'essere costretti all'impossibile, di inventare quotidianamente generi, di sperperare inutilmente fosforo, di richiedere alla Radio miracoli che nessun « impiegato di concetto » ha mai potuto compiere con la continuità, con lo sforzo, con le scadenze orarie incsorabili che sono imposte da quest'ultimissima Musa.

E quanto al terzo programma, ce ne liberiamo sùbito, affermando che ci interessano principalmente gli altri due. Al « terzo » assegniamo il còmpito della ricerca, dell'invenzione pura, del tentativo audace. E rammentiamo, affinchè non si perda di vista la vera sostanza del problema, che tutte le proposte lette fino ad oggi, lungi dal mitigare l'errore e il compromesso in cui vediamo irretita la Radio, li rafforzano con cecità incredibile in tempi in cui, a sentirli uno per uno, tutti i nostri pensatori professionali sarebbero frenetici di solidarietà democratica. Intanto, si va escogitando un terzo programma pei sottili e i dotati; un « terzo » che, nello stesso impianto tecnico, richiedendo apparecchi speciali o speciali e costose modifiche, s' annunzia come poco democratica differenziazione di mezzi, che va di pari passo, anzi, di pari borsa con i fini covati. La nostra soluzione prevede una più pudica e solidale affermazione di principi: Il « terzo » abbia funzione sperimentale; plachi e divori gli intellettuali egotisti, scopra e avvalori (ma anche per gli altri due programmi) quelli che hanno ragioni costruttive da proporre. Esiste un Centro Sperimentale di Studi Radiofonici; esso sta per pubblicare una rivista: Radio Quadrante, *ma non combinerà niente di utile se non avrà una stazione donde irradiare. Gli si affidi in tutto o in parte il terzo programma, mettendo alla prova più congrua e il programma stesso e quei giovani pieni di entusiasmo. Si lascino quanto più possibile con le briglie sul collo; si giudichi il cammino percorso al termine della galoppata, costretta soltanto entro un generoso numero di ore di trasmissione. Ogni altra soluzione, oggi, appare antisociale; e ridicola ogni aspirazione alla radiofonia intellettualistica fine a se stessa, quando l'intelletto non si è minimamente sforzato per trovare e affermare una salda, persuasiva radiofonia spicciola.*

V. I.

Gieseking

Al di là di ogni concezione astratta, l'arte ha un aspetto dinamico in quanto pone in essere una intensa e vitale comunione di anime. Comunione necessaria, quasi, e inevitabile poichè la bellezza non è un segreto che possa restare chiuso nel cuore di uno o di pochi uomini.

Privilegio quindi dell'interprete, nel campo dell'arte, è quello di rinnovare senza posa il meraviglioso commercio di immagini di bellezza che l'artista ha stabilito con l'umanità. E' questa, anzi, la potenza e la dignità dell'interprete chiamato ad essere il più grande collaboratore del poeta. Egli deve soprattutto parlare alle anime, trasfondendo in esse il calore di un raggio divino e deve saper corrispondere col cuore di tutti elevandosi al di sopra degli uomini e di sè stesso.

Capita invece spesso di trovare, in veste di interpreti, stranissimi individui, la cui unica preoccupazione sembra essere quella di far dimenticare persino i lineamenti dell'autore e dell'opera che vanno interpretando. Con mille gesti e atteggiamenti interpretano soltanto sè stessi e cercano il successo provocando lo stupore e la curiosità del pubblico; pubblico certamente grossolano ma sempre pronto a vibrare e fremere dinanzi alle contorsioni del suo idolo. Si stabilisce, così, nelle sale da concerto, - come anche nei teatri - un clima pesante di stupidità dove, interprete e pubblico si sforzano di far passare, per intelligenza e sensibilità una sciocca ed isterica professione di vanità.

Ma il linguaggio dell'arte è formidabilmente vivo ed operante. Perciò, quando arriva qualcuno che pretende di fare sul serio e non si appaga di vani rumori ottiene ben presto la più grande attenzione ed il più grande rispetto.

Il rispetto genera poi il desiderio di conoscere il segreto di una arte che tocca le profondità dell'anima e riesce a disporre a suo grado di tutti quelli che la ascoltano.

Così da parecchi anni l'attenzione del mondo musicale e concertistico si è posata sull'arte interpretativa di Walter Giesecking ed oggi molti, ogni qualvolta lo ascoltano, si domandano ancora in che consista il segreto del suo gioco pianistico. Per costoro, infatti deve trattarsi di un segreto, poichè l'arte del nostro pianista non ha nulla di pittoresco o di esteriormente colorito che possa raccomandarla come un prodigio ricco di forze nascoste e miracolose.

Tutto questo, certamente, scuote in maniera brusca e scardina le troppo facili convinzioni di chi non è abituato a considerare l'arte anche e soprattutto come un fatto di educazione profondamente serie. Ma al di fuori di questo unico criterio di serietà non sapremo individuare gli aspetti essenziali dell'arte pianistica di Gieseking il quale ha svolto e perfezionato le doti naturali attraverso un costante e ordinato piano di studi. Si può dire anzi che in lui la scienza pianistica, conver-

(continua a pag. 8)

Dante Ullu

NOVITÀ IN LIBRERIA

E. A. POE CRITICO

In occasione del centenario della morte di Poe (1949) il critico Montagu Slater ha curato una interessante antologia degli scritti del poeta americano (*The Centenary Poe*, Londra 1949). Il volume include una buona scelta dei *Tales* intramezzati da due bozzetti sul giardinaggio « pittoresco » « un'arte appropriata al mondo barocco che egli derivava da Hoffmann e da altri »; i quattro « Colloqui » pieni di presagi e di misteriosi accenni al futuro; una gran parte di « Eureka »; i « Poems »; alcuni saggi critici e prosodici e i « Marginalia ».

Nella prefazione lo Slater, indagando insieme la vita e gli scritti di Poe, lo inserisce nella storia letteraria europea alle origini dell'estetismo, una teoria che il critico ritiene ancora prevalente in Europa e in America, e profila i caratteri psichici della complessa figura, individuando nello scrittore un caso tipico e patologico di egocentrismo, o meglio di solipsismo, essendo egli tiranneggiato per giunta dal dispotismo della zia Maria Clemm, la quale lo indusse a sposare la propria figlia Virginia, che al momento del matrimonio contava esattamente tredici anni, nove mesi e un giorno, e gli rimase accanto senza dargli tregua finchè egli visse. Fu appunto durante il suo ultimo tentativo di evadere dalla soggezione alla zia, che il Poe incontrò, in un tragico incidente, la morte che tante volte aveva evocato nei racconti e invocato nelle lettere.

Si è tanto scritto sui racconti di Poe, che ben poco avrei da aggiungere. Sarà bene invece di soffermarsi un poco sulla parte men nota (e qui ben rappresentata) della sua opera: gli scritti critici. Di « Eureka », basterà ricordare che egli lo definì: « saggio sull'universo materiale e spirituale » e lo esaltò al disopra di quanto aveva mai scritto, considerandolo un poema: « io voglio che quest'opera sia giudicata dopo la mia morte soltanto un poema ». La cosa è tipica di questo mistico quasi fanatico della Scienza. In realtà « Eureka » è bensì fitto di felici intuizioni sulla fisica nucleare e di arditissime ipotesi che preludono alla teoria del relativismo, e dimostra che, come ben vide Valéry, le nozioni scientifiche del Poe e le sue deduzioni erano tutt'altro che dilettantesche, ma è durissimo e insopportabilmente noioso a leggersi e letterariamente se ne salvano solo alcuni brani. Nei « Colloqui », apocalittici, altre sorprendenti anticipazioni sulla disgregazione della materia. Qui si parla soprattutto della dissociazione dell'azoto dall'ossigeno nell'aria, dissociazione alla quale si attribuiscono effetti distruttivi che somigliano singolarmente agli effetti prodotti e producibili dalla bomba atomica e a idrogeno. Nel paragrafo introduttivo alla prima edizione dei « Poems » si leggono alcune frasi interessanti dell'autore il quale afferma essere stata per lui la « lirica » « passione » e non « intento » (*purpose*) e cade in contraddizione con quanto scrive, come vedremo subito, nella sua « Philosophy of Composition ». Comunque l'affermazione è un altro documento dello scarso senso di autocritica del poeta. Poichè la sua versificazione è accuratissima, ed egli fu indubbiamente un innovatore dei valori formali, metrici e sonori della poesia, un poeta nuovo, quale fu salutato dal Mallarmé.

Fra i saggi figura quella « Philosophy of Compositions » che tanto impressionò ed entusiasmò Valéry. Anche qui siamo nel regno dell'inconsistenza, ma il saggio è di grande interesse, in quanto è rappresentativo di Poe, dei caratteri del suo stile e della sua tecnica. Direi anzi che è il più significativo tra questi saggi, e proprio per il motivo che Poe vi parla soltanto di sé e questa volta di proposito (da se stesso, come ha ben visto lo Slater, non seppe mai staccarsi). Egli vi ricostruisce la genesi e analizza la struttura di « The Raven » in modi che sanno alquanto di posa e di bravura ma una bravura e un'esibizione convinte. Un'opera letteraria egli scrive liquidando di colpo una gran parte dell'epica e della narrativa mondiali, è efficace e raggiunge i propri scopi, soltanto se può leggersi tutta in una seduta, tutta in una volta, tutta d'un fiato (il che è verissimo delle sue composizioni, e, nel caso in questione, del « Corvo »). Afferma poi in termini quasi scolastici la sua fede nella Bellezza, una bellezza particolare, definita da lui la sua « provincia », tutta spirituale e intesa ultraromanticamente come l'effetto di una « intensa e pura elevazione dell'anima «. E via di questo passo, descrivendo come si diceva alquanto arbitrariamente la genesi del poemetto, e giustificandone « a priori » tutte le parti e tutti i dettagli. Ora è possibilissimo che il poemetto sia nato in tutt'altre condizioni e non così a freddo come vorrebbe farci credere l'autore, che il saggio sia soltanto un'altra bravata del poeta, una prova di bravura sulla prova di bravura del testo, ma è evidente che gli era parso (e a ragione) di avere con esso realizzato in pieno i propri intenti stilistici e che, in parole più semplici, era assai contento e soddisfatto del resultato ottenuto. I saggi (o piuttosto recensioni) su Dickens, Hawthorne, Cooper, sono quanto mai incongruenti e impulsivi e arbitrari sebbene vi si incontrino rilievi acuti, specialmente quando li si riferisca all'opera dell'autore. Qui di Dickens si afferma che il suo inglese è ordinariamente puro, il che non è affatto vero, e per contro gli si rimprovera di usare « directly » per « as soon as », il che è corretto e passato nell'uso. I « Twice Told Tales » di Hawthorne sono salvati soprattutto in forza della suaccennata falsa premessa che il racconto è l'opera letteraria per eccellenza, perchè si può leggere tutta in una volta. Del resto il saggio in questione è sproporzionato e impacciato quanto gli altri e sebbene si professi favorevole allo Hawthorne, non so quanto questi abbia potuto gradirlo. Peraltro il poeta vi parla quasi esclusivamente di sé. Qui, sempre in omaggio all'assioma dell'« unità di effetto », il Poe, che nello scritto sul « Corvo » non s'era peritato d'affermare che « almeno una buona metà del Paradiso Perduto è essenzialmente prosa », asserisce addirittura che « l'epopea fu il prodotto di un senso imperfetto dell'Arte e il suo regno è estinto ». E questo egli scrive con la sua aria più candida, quasi ripetesse luoghi comuni, cose ovvie e risapute.

Il volume è chiuso dai « Marginalia », le annotazioni vergate da Poe in margine alle sue letture. Devo dire che proprio qui m'è accaduto di trovare alcuni dei giudizi più singolari e sorprendenti di tutta l'opera critica di Poe. Alcuni riconfermano l'essenziale estetismo del poeta per cui l'arte è « la riproduzione di quanto i sensi percepiscono nella Natura attraverso il velo dell'anima », una definizione a cui Pater avrebbe consentito. Ed ecco un assioma cui Croce sottoscriverebbe: « Sono convinto che nessun pensiero propriamente detto sia fuori della portata del linguaggio. Immagino piuttosto che ove si provi difficoltà nell'espressione, vi sia nell'intelletto che la prova carenza di deliberatezza o di metodo. Per parte mia non ho mai avuto un pensiero che non potessi recare in parole con precisione anche maggiore di come l'avevo concepito ». Tuttavia subito dopo ammette l'esistenza, non senza contraddizione, d'intuizioni avvolte d'ombra (tanto familiari al poeta) da lui definite lucidamente (anticipando i dati della psicologia analitica) « piuttosto psichiche che intellettuali ». In altro luogo egli riecheggia in un aforisma una frase di Leopardi nello Zibaldone: « Uomini singolari men rari che non si creda » e Poe: « Gli uomini di genio son ben più numerosi che non si supponga » e osserva incidentalmente dei Romani, con molto acume, che: « ci superavano nell'*acutezza* dell'osservazione sebbene ci fossero inferiori nell'indurre dai fatti osservati », inferiori cioè nella speculazione e nella indagine psicologica. Noto, di passaggio, due luoghi in cui (tanto eccezionalmente) Poe si concede un motto di spirito: a proposito della forza del dollaro: « I Romani adoravano i loro stendardi e lo stendardo romano era appunto l'aquila. Il nostro stendardo è soltanto la decima parte di « un *aquila* »: il dollaro..... » e in un consiglio ai narratori, ove scrive (ancora in nome del principio dell'unità d'effetto) che i narratori dovrebbero imitare i cinesi « i quali, sebbene costruiscano le loro case dall'alto in basso, hanno ancora abbastanza buon senso da cominciare i loro libri dalla fine ». In una nota afferma con ardita psicologia il potere della suggestione e della mistificazione, sostenendo che un briccone a lodarlo per la sua probità si mostrerà rispettabilissimo e, per converso, un uomo dabbene, ad accusarlo d'essere un furfante, lo si empirà di una mala ambizione « di mostrarvi che non siete del tutto nell'errore ». Richiama la *sagesse* di Balzac: « l'estomac, ce second cerveau! » quando osserva che i Greci hanno « una sola parola per esprimere la mente e il diaframma » e suggerisce a Baudelaire il titolo per i suoi giornali intimi: « My heart laid bare », in una nota in cui propone a chiunque di scrivere un libro « sincero » con quel titolo, e conclude (anche qui alquanto baudelaireniamente): « Nessuno potrebbe scriverlo, anche se lo volesse. La carta s'accartoccerebbe e divamperebbe a ogni contatto con l'infocata penna ».

Slater ha bene individuato in Poe il fondatore di più di una scuola letteraria, anche se lo si rimproveri di non aver posseduto nè conquistato uno stile, e ha veduto in lui un autentico precursore. Egli presenta il volume con un motto premesso dal Poe alla seconda edizione dei suoi Poems: « Tout le monde a raison ». Un assioma, egli aggiunge, tanto equivoco ed inquietante quanto le stesse opere di Poe.

Augusto Guidi

Unamuno in un quadro di Vásquez Diaz.

UNAMUNO NARRATORE

Al centro degli alti e bassi della valutazione critica sulla « Generazione del '98 » spagnola permane, nonostante qualche voce discorde, la personalità di Unamuno. Gli scritti su di lui, dovuti a un gruppo di francesi (Duhamel, Chevalier, Legendre, Poncés, Bertrand e Guy), recentemente apparsi nel primo fascicolo dei « Cuadernos de la Cátedra de Miguel de Unamuno » (1948) dell'Università di Salamanca (chiude il fascicolo un'utile *Crónica Unamuniana* 1937-1947, di M. García Blanco), documentano l'allargarsi dell'attenzione europea su quella figura. In Spagna essa è il fulcro dell'interesse del più acuto interprete attuale di quella « generazione », Pedro Laín Entralgo, che non tralascia occasione per sottolineare, di Unamuno, — da ultimo, nell'aureo libretto *España como problema* edito in Madrid dal « Seminario de problemas hispano-americanos » nel 1948 —, la forza, oltre che « mitopoetica », come egli si esprime, spirituale (al Laín fa comodo citare una significativa uscita unamuniana: « non abbiamo spirito scientifico? E che importa, se abbiamo uno spirito, qualunque sia? »). Il rammarico di P. Nemesio González Caminero, che sottopone quello scrittore a un severo ma affettuoso esame, in *Unamuno* (Comillas, Universidad Pontificia, 1948, 1º vol.), è di dover constatare che Unamuno mancherebbe di pensiero cristiano, e che nel contrasto da cui risulterebbe la sua personalità, tra la assennatezza e la follia, la seconda avrebbe quasi sempre la meglio sulla prima. Ma intanto la varietà di aspetti sotto cui la figura dello scrittore-pensatore è ormai esaminata ne sancisce la sconcertante molteplicità.

In Italia, l'insistere nel voler rilevare in Unamuno la caratteristica, che gli si è voluta attribuire spesso come precipua, di « frammentista » lirico in una visione filosofica di scarsi valori metodici e scientifici, ha influito nel rendere difficile la conoscenza di molti aspetti della sua opera. A renderci più familiari quelli narrativi e poetici, contribuiscono ora alcune traduzioni: *Il fiore dei mei ricordi* (Firenze, Vallecchi, 1947) a cura di G. Beccani, *Il Cristo di Velázquez* (Brescia, Morcelliana, 1948), di Antonio Gasparetti, *Antologia poetica* (Firenze, Fussi, 1949), di Carlo Bo, *Tutto un uomo* (Roma, De Carlo, 1949), di Mario Puccini.

La novella *Tutto un uomo* (*Niente più che tutto un uomo*, nell'originale) racconta la storia di una giovane bellissima ma infelice, al cui matrimonio il padre scialacquatore pensa come al rimedio contro il proprio disastro economico, e che la disperazione spinge ad accettare le nozze di un misterioso compatriota tornato ricchissimo dall'America (il traduttore, equivocando sul sostantivo « indiano » del testo, che nel gergo spagnolo dell'emigrante corrisponde a « reduce dall'America », lo dice indiano). Dalla bocca di costui, per uno stupido orgoglio, non esce mai una parola affettuosa per la sua donna, la quale finisce per gettarsi, contro voglia, poichè del marito si è innamorata davvero, nelle braccia di un altro uomo. Quando la infelice ha confessato la propria infedeltà al marito, costui, per evitarsi lo scorno, la fa rinchiudere come pazza in un manicomio. Giulia si ammala e muore; e lo sciagurato, in preda al rimorso, si uccide. Alla lettura della novella, rapida e semplicissima, quasi tutta un susseguirsi di dialoghi — gli fu data poi forma teatrale dallo stesso Unamuno e fu portata recentemente sullo schermo in Argentina — par di sentirsi restare indifferenti: senonchè dalle ultime righe, in cui è detta la fine di Alejandro Gómez, che viene scoperto dissanguato sul corpo esanime della sua vittima, si riflettono un'improvvisa luce insospettata e un calore inatteso su tutta la vicenda, che si ripresenta d'un tratto, tutta, lucidissima, nella memoria, con patetica intensità. Al primitivo sospetto che la narrazione della vicenda fosse un capriccio, un « grottesco », si sostituisce l'impressione di una forza interiore che fa suggestivamente supporre chissà quali intenzioni o simboli.

Pure la lettura del poemetto *Il Cristo di Velázquez* provoca in un primo momento, più ancora che indifferenza, diffidenza, accentuata anche nelle forme esteriori da una prima sensazione di asimmetricità, durezza, disarmonia del metro, l'endecasillabo sciolto, notoriamente poco familiare agli spagnoli. Ma, acclimatatici con la « violenza » delle immagini, ci si avvede di sentirci sorpresi della plasticità con cui il celebre Cristo « bianco », che spicca nel fondo nero del capolavoro del Museo del Prado, si è trasferito dal colore alla parola, sotto i nostri occhi e per i nostri sensi. Dai testi sacri, con per ideale intermediario *Los nombres de Christo* di Fr. Luis de León, Unamuno ha sviluppato una gamma di commenti e di considerazioni poetiche sulla figura del Redentore, che per magistero d'arte si trasfigura in quell'Essere concreto che è necessario che Cristo sia, per l'indole dell'uomo spagnolo, perchè quest'ultimo creda in Lui. Serenità e tragicità hanno nei versi di Unamuno una analoga forza: da una parte egli si abbandona a Cristo come sofferente Redentore, dall'altra si angustia nella insoddisfatta ricerca di una soluzione ideologico-religiosa delle cose (« nessuno è riuscito a convincermi dell'esistenza di Dio, ma nemmeno della sua non-esistenza », sta scritto nel saggio *La mia religione*).

Tutto un uomo ripete in sintesi le doti della più lunga e significativa opera narrativa unamuniana, il romanzo-saggio *Paz en la guerra*; *Il Cristo di Velázquez*, riprendendo il tema dell'evocazione poetica dell'altro poemetto sul *Cristo di Santa Chiara di Palencia*, illumina la più rappresentativa tra la feconda opera poetica dell'autore. Dalle due opere ora tradotte integralmente, anche il lettore italiano può dedurre, come considerazioni di carattere generale, che è opportuno evitare di sottoporre gli scritti di Unamuno alle strettoie dei « generi letterari », a cui la sua natura è ribelle, e che è necessaria eguale cautela sia nel valutarne il significato di idee che quello di realizzazioni artistiche. Ma ne viene anche una imagine impressionante della posizione di Unamuno al cospetto della creazione letteraria, che è per lui di tanto fredda, apparentemente, di quanto gli costa interiormente, come egli stesso scrisse: « ciò che si chiama, in letteratura, produzione, è un consumo, o più precisamente, una consunzione ».

Giuseppe Carlo Rossi

RITORNO AL CLASSICO

Vado domandandomi se non sia appunto da sospettare un ritorno a quello imperativo classico della brevità concettosa consentita dal lungo pensare e tacere fino a quando non s'è cristallizzata la formula perfetta della « sententia ». Me lo domando perchè mi sembra di vederne i segni in mezzo a questo vasto campo della nostra letteratura contemporanea dove, per amor di naturalezza (esistenzialismo!), nulla si osa sarchiare, nulla potare: non le lunghe descrizioni in funzione di wagneriana orchestrazione, non le incidentalità banali che portano i personaggi d'un romanzo (più raramente, per forza di cose d'un dramma) a divagare magari con notevole verità psicologica ma con una funzionalità circa il tema difficilmente riconoscibile (ho avuto più volte la tentazione di scrivere un saggio dal titolo: « Della narrativa contemporanea ovverosia: del fenomeno psicologico della distrazione noi soppiamo tutto »).

Ora mi capita di riflettere su certe forme per esempio che il Vittorini mi pare abbia desunte a modo suo forse dal Péguy e il Péguy a sua volta certo dalla letteratura spontanea popolare e insieme dalla Bibbia: litanie, salmi, cantici a espressioni scarne rese ancor più evidenti e scultorie da parallelismi, da ritorni con diversa immagine sullo stesso pensiero; ma rimane sempre, nonostante l'imitazione popolaresca, già una ricerca di pensiero graficamente evidenziato.

Più ancora mi conforta in questa mia credenza il successo di certi preziosi saggi d'una letteratura ascetica, che potrà essere quasi esoterica perchè nota quasi solo nel chiuso orto delle persone devote, ma che può essere vera letteratura non meno di quanto l'abbian potuto l'Imitazione di Cristo o la filotea o i poemi di San Giovanni della Croce. Si riannodano essi in vero più ai libri sapienziali e all'Imitazione di Cristo che non ad altre forme; ma di fronte all'effusione, certo pregevole ma non classica, di parecchi grandi della poesia spirituale ora molto ricercati dai buongustai, mi sembrano un qualche cosa di specialmente sintomatico di nuovi orientamenti certo ascetici ma forse anche letterari.

Vedere per esempio il grande successo dell'originale e della traduzione italiana della Scala di Giacobbe del Thibon, e il successo certo dell'originale e speriamo anche della traduzione italiana nonostante la raccapricciante veste editoriale, delle Sugerencias (in italiano, sfasatamente, « Sale e Pepe ») di Vicente Garcia Martinez.

Ancora più sintomatico l'ultimo libriccino di Lucilla Antonelli (1) perchè, con l'essere ancora a cavallo fra la letteratura e la morale, fra la ben nota effusione femminile di Lucilla e la sua nuova nervosa sentenziosità, ci mostra appunto il momento dell'evoluzione. E' una narratrice che dopo stese cinquanta narrazioni fra romanzi, drammi, novelle e racconti per fanciulli, ne ha liberati i concetti, e ora pensa di essere arrivata a una maggiore perfezione nell'esporli al sole nitidi, quasi in una rinuncia al secolo e alle sue pompe.

Mi fa l'impressione — l'ho anche notato prestando il volumetto a occasionali compagni di viaggio — che le appassionate lettrici della lussuosa e passionosa Lucilla rimangano ben più afferrate dall'incanto di questa specie di arte jonica senza contorcimenti e senza contesione barocca.

« La bellezza spesso non è buona custode della felicità di una donna... La fiducia reciproca tra i coniugi è il cemento che tiene saldo l'amore, e lo sostanzia di vera amicizia... L'amore senza fiducia e senza amicizia è destinato al naufragio... Se la bontà non è nutrida dal pensiero può essere dannosissima... La maternità è un istinto; ma deve diventare la missione della tua vita... Perdona molte cose all'uomo che sa essere buon padre... Considera il lavoro un buon compagno, un buon amico — non un padrone... Lavora, ama e divertiti: ma di tanto in tanto almeno, medita... Il tempo e il dolore: amici sicuri... Se non sai consolare, rinuncia ad essere donna... La indulgenza dà un senso di grande libertà... Se il lavoro uccide l'amore, tu uccidi piuttosto il lavoro come un nemico; ma se l'amore uccide il lavoro, uccidi l'amore; il nemico è lui... ».

Ed è curioso che raramente gli uomini leggono una donna, e frequentemente invece le donne leggono gli uomini. Arte meno e più universale; cioè contenuto forse altrettanto vero e perciò universale. ma forma, per troppo di morbidezza, non universalmente accettabile.

Concludendo che una donna che scrive come l'Antonelli, accostandosi a una forma d'arte più maschia, s'è resa più universale, e difatti anche un uomo qui la legge senza riluttanza. Ma possiamo anche concludere che se la letteratura sente un primo richiamo già a questa più controllata forma, saremmo nel passaggio da un'arte effeminata a una più virile.

G. Valentini

ITINERARIO DI DANIEL-ROPS

Di Daniel-Rops, del romanziere di *Mort, où est ta victoire?* e dello storico di *Jésus en son temps*, il nostro giornale ha già parlato, cercando di tracciare la evoluzione del suo spirito, secondo una assoluta sincerità, dall'adolescenza alla età matura. In questi giorni Pierre Arrou, critico e storico assai noto, ha pubblicato una vasta antologia (1) che, attraverso testi accuratamente scelti, testimonianti la più profonda conoscenza di tutta l'opera di Daniel-Rops, ne documenta l'itinerario spirituale illuminandone le diverse tappe, spesso in modo sorprendente, perchè una parte di questi testi sono inediti o poco noti.

Il titolo un po' misterioso di questa antologia fa allusione all'episodio evangelico nel quale Natanaele (il futuro apostolo Bartolomeo), ancora resiste e tergiversa, prima di seguire decisamente il Messia. La lunga introduzione di P. Arrou ci dice tutto quello che un lettore può desiderare di conoscere attorno a Daniel-Rops e ai suoi scritti. E' il ritratto completo di uno dei più significativi scrittori cattolici francesi, che s'impone sempre meglio all'attenzione.

U. P.

(1) DANIEL-ROPS - *Toi aussi Nathanaël* - Pages catholiques présentées par Pierre Arrou, Paris - Librairie Plon - 1950.

PROBLEMI DELL' EDUCAZIONE

Inibizione del fanciullo

Il problema pedagogico è un problema positivo e non — come troppo spesso inteso — negativo. Educare significa « educere » — è nozione vecchia ma sempre nuova — « trar fuori » cioè. E' il nucleo positivo della personalità, che deve essere raggiunto, potenziato, sviluppato, isolandolo dalle scorie e dagli impacci innumerevoli che si frappongono al suo dispiegarsi.

Ma troppo spesso, come dicevamo, l'educazione è intesa in senso negativo; troppo spesso la vita del bambino è disseminata di divieti. Prescindiamo dal fatto che, in tanti casi, l'educazione è ispirata assai più alla preoccupazione che egli non dia fastidio ai grandi, che non al pensiero che riesca a formare la sua vera personalità; alla preoccupazione che sappia domani bene innestarsi nell'ingranaggio sociale, che non al pensiero che realizzi di sè il supremo disegno, con cui è entrato nel mondo.

Ma — pur senza voler considerare questi, che sono gli aspetti deteriori della ordinaria prassi educativa — da un punto di vista generale, nulla di più pericoloso che un tale indirizzo esageratamente negativo. Anche quando si ha di mira la conquista di un elevato abito morale, occorre sempre, tuttavia, evitare, più che sia possibile, il gioco della inibizione. Spesso non abbiamo la più lontana idea di quale presa essa faccia sulle facoltà del fanciullo.

Nella mia esperienza medica, fra i vari casi del genere, ricorderò quello di un bambino di 7 anni, che ha rischiato di morire di fame durante un esaurimento, quando le sue funzioni digestive, fortemente indebolite, avrebbero imposto un tipo di alimentazione speciale. Era stato così abituato a considerare come disdicevole il lamentarsi e il chiedere, che egli non osava manifestare l'impossibilità di mangiare il cibo comune. Ma l'effetto di un eccesso di inibizione non si limita agli inconvenienti immediati di questo tipo. E' vero che l'uomo adulto è più spesso lo zimbello di passioni che non sa vincere nè controllare; ma non è men vero che, in molti più casi che non si pensi, esso è vittima delle sue inibizioni.

Il problema della repressione degli impulsi cattivi ci sembra debba quindi, sotto questo punto di vista, esser riveduto. Vi è una parabola nel Vangelo che dovrebbe venire profondamente meditata e scolpita a caratteri indelebili come base dei criteri educativi.

« I servi del padrone di casa andarono a dirgli: — Signore, non hai seminato buon seme nel tuo campo? Come mai c'è il loglio? — Ed Egli rispose: — Uomo nemico ha fatto questo. — E i servi replicarono: — Vuoi che andiamo a coglierlo? — Rispose il padrone: — No; chè cogliendo il loglio, non strappiate con esso anche il grano ». — Matteo XIII.

Ogni repressione rappresenta un rischio, il tremendo rischio, che con il loglio, si strappi anche il grano. Reprimere significa uccidere qualche cosa in una psiche; e quando si distrugge, non si sa mai che cosa si distrugge. Più che reprimere un impulso cattivo, si tratta piuttosto di prevenire il suo insorgere; o, meglio, si tratta di tempestivamente deviarlo, poichè, talvolta, l'impulso è, sul nascere, *neutro* e diventa *buono* o *cattivo* solo secondo l'indirizzo che prende in seguito.

Virtù è affermazione e non negazione; e se, in determinate circostanze, anche la negazione può essere necessaria, ciò sarà come mezzo e non mai come fine.

« Il sacrificio è il fiore che la virtù incontra sul suo cammino, ma non lo scopo per cui essa si è mossa ».

Ed è proprio qui che grandissimo rilievo assume la *presenza* dell'educatore: la sua assidua, continua, immediata vicinanza.

Valga, in proposito, un esperimento che, per quanto riferito al piano intellettuale, può avere campo più esteso. Si dia da leggere a una scolaresca un racconto, che, senza esigere spiegazioni storiche o letterarie, richieda tuttavia una certa comprensione, da parte degli alunni, per afferrarne l'intimo significato. Letto in casa, non è assolutamente compreso; in classe, presente l'insegnante, anche senza che questi intervenga con alcuna spiegazione, le cose vanno ben altrimenti. Abbiamo fatto ripetere l'esperienza più volte, sempre con il medesimo risultato. Gli alunni stessi ne hanno, del resto, una, sia pur oscura, coscienza: chè, se essi leggono in casa un racconto che fa loro impressione, pregano poi molto spesso l'insegnante di volerlo far rileggere in classe, poichè avvertono, per quanto in modo confuso, che ciò aggiungerà qualche cosa alla sua piena valorizzazione.

Questo, naturalmente, avviene, perchè il maestro stimola, già con la sua sola presenza, l'attività mentale dell'alunno e ne acuisce la perspicacia.

Ma una simile potenza suggestiva non può, evidentemente, limitarsi al campo intellettuale, essa deve esercitarsi anche, e maggiormente, in quello morale. Il che significa che è possibile, con la vicinanza assidua, con la presenza continua, assistere, per così dire, inavvertitamente il fanciullo e, con questo, prevenire in lui un cattivo istinto, prima che si renda necessario il reprimerlo. La presenza costante dell'educatore — purchè, naturalmente, dotato di un prestigio e di un fascino, senza dei quali, del resto, non sussisterebbe neppure la possibilità di una educazione — è quindi il fondamento di tutta la pedagogia, la base prima di ogni sistema educativo. Si può in certo qual modo — con le debite proporzioni — paragonare la sua azione sull'animo del bambino, all'azione che Dio esercita sull'anima del mistico, capace di avvertirla e di accoglierla; e che, per essa, sente in sè compiersi il suo rinnovamento, la sua palingenesi spirituale.

Gettando questi appunti, il mio pensiero corre a un generoso tentativo, che proprio in questi ultimi mesi alle porte di Roma ha radunato un piccolo gruppo di delinquenti precoci intorno all'anima cristianamente ardente di un vero sacerdote e di un medico, che ama restare nell'ombra, e, nella inusitata vita della nuova famiglia ha visto aprirsi il loro cuore, avido di affetto, ad uno sconosciuto fuoco di amore e a un insospettato senso di fedeltà.

E qui, come dicevamo negli articoli precedenti, ritorna quell'elemento misterioso, quel « quid » inafferrabile che valorizza tutto il delicato meccanismo dei rapporti tra uomo e uomo.

Del resto, quante volte noi sentiamo, di alcune persone, che in loro presenza nessuno commetterebbe azioni cattive e tutti invece si sentono diventare migliori?

Educare, dunque realizzando, estrinsecando, aggiungendo sempre qualcosa. Vi è un bimbo che l'esuberanza fisica rende esageratamente vivace, violento, distruttore? Il maestro saggio non reprime l'esuberanza, ma la devia, incanalandola nel desiderio di costruire e creare; e, probabilmente, assisteremo ad un notevole cambiamento di indirizzo nell'attività del bambino.

Un fanciullo adopera la sua forza e la sua intelligenza per combinarne di tutti i colori a danno dei compagni? Non si tratta di coercirlo, ma, suggerendogli la bellezza di un impiego generoso delle sue energie, volgere queste verso l'aiuto e la protezione dei fratelli più deboli.

E' sempre un lavoro costruttivo che si deve compiere, una conquista serena e gioiosa — e non un'angosciosa compressione e costrizione — che deve essere realizzata.

Tocchiamo qui un punto debole di alcuni indirizzi educativi. Molte volte una prospettiva troppo alta e lontana, condizionata da una trama di limitazioni, di repressioni, di rinuncie — dopo aver teso troppo violentemente le possibilità del ragazzo — finisce col divenire un incubo, di fronte al quale egli non sa far di meglio, per sottrarvisi, che abbandonare la lotta e cedere lungo le vie più facili, che la vita gli verrà, momento per momento, indicando.

Ma per intendere la necessità di quanto abbiamo fin qui prospettato, è richiesta una fondamentale virtù da parte dell'educatore. Educare, abbiamo detto all'inizio, significa « trar fuori », non nel senso michelangiolesco del trarre fuori la forma di un'idea, che è idea dell'artista, dalla massa informe della materia; ma trar fuori qualcosa che già esiste, realmente preformata e presente, anche se non chiaramente visibile a tutta prima. Ognuno di noi porta con sè, nelle sue caratteristiche fisiche, come in quelle psichiche, nelle sue possibilità intellettuali come nei suoi atteggiamenti spirituali, un profondo disegno, che a ciascuno ha fissato le sue mete e i suoi compiti. E' questo disegno che l'educatore deve saper intuire, ricostruendolo fuori di tutte le incertezze, le ombre, le deviazioni, che lo mascherano e lo nascondono. E' questo disegno che egli deve volere. Questo disegno e non altro. Non un suo proprio ideale, una sua propria concezione, che egli possa desiderare attuata nel figliuolo o nell'allievo. E quì è un problema di umiltà, di dimenticanza di sè, di dono di sè. Quanti genitori sentono oggi questo supremo dovere educativo? Accettare il figliuolo con le sue innate tendenze, con le sue inclinazioni, così come un qualcosa che ci vien dato e che noi dobbiamo realizzare nel modo migliore, e non come una materia indifferente, dalla quale possiamo trarre ciò che a noi più piaccia. Educare liberando quanto esiste, come se uno spirito, a guisa di statua, realmente esistesse imprigionato nel marmo, e ciò senza alterare il disegno, l'impronta fondamentale della statua medesima.

Il che non significa, d'altra parte — si badi bene — cadere nell'eccesso opposto, in cui pur tanti cadono, più per pigrizia del resto, che per convinzione: lasciare che il fanciullo dia libero adito alle proprie tendenze e impulsi, ai suoi incomposti istinti, senza controlli e senza freni.

Dimenticare prospettive proprie, desideri personali, alla ricerca dei valori obiettivi nascosti nello spirito infantile. E questi valori sviluppare via via, proteggendoli, e difendendoli, con amorevole e altrettanta inflessibile austerità, da quell'altra incomposta parte dell'io che, ove abbandonata a se stessa, soffocherebbe la parte migliore: ecco il compito precipuo e, al tempo stesso, il nobilissimo sacrificio di ogni educatore.

Ettore Remotti

La filosofia nella scuola

Siamo ormai tutti d'accordo nel dire che l'insegnamento della filosofia col metodo storicistico, quale oggi è in uso, non dà buoni risultati per quanto concerne l'apprendimento di questa scienza da parte dei giovani.

E' quindi sperabile che nella nuova elaborazione dei programmi si tenga conto dell'esperienza fatta e si provveda a dare un altro indirizzo a una disciplina che è delle più formative. Io spero sempre che, allo scopo di riformare, ci siano le buone intenzioni; ma penso che queste non bastino e che si debba tener conto dell'esperienza, che in questo caso è quella dei professori che fanno veramente scuola, che fanno gli esami e che sono in grado di conoscere i risultati dell'opera della scuola, a questo riguardo. Quando il ministro Gonella, prima di accingersi all'opera riformatrice, ha voluto che fosse sentito il parere degli insegnanti mediante l'inchiesta, ha fatto una cosa veramente saggia perchè ha voluto sentire la voce di coloro che vivono nella scuola.

Orbene l'insegnamento della filosofia, così come viene impartito, non va. L'odierna scuola della filosofia è quella dell'idealismo e dello storicismo, il che significa la scuola dello scetticismo e dell'amoralismo, che hanno una fortissima presa nell'animo dei giovani perchè essi non sono ancora in grado di valutare la portata di dottrine che soltanto più tardi si rivelano nella loro tragica fallacia. Con l'idea di un preconcetto sviluppo progressivo della filosofia, si portano i giovani a considerare una successione di sistemi, che essi ritengono puntualmente nei loro elementi più appariscenti e spesso contradditori e che di solito vengono accatastando nella mente per un semplice sforzo mnemonico. Giacchè non si può anticipare la critica alla esposizione obbiettiva delle dottrine, sia perchè la critica presuppone una minima preparazione dogmatica della filosofia, sia perchè la critica, in un insegnamento a base storicistica, non ha in definitiva alcuna ragion d'essere.

L'unica cosa che ora si faccia con un certo profitto, quando si fa e si fa come dev'essere fatta, è la lettura di qualche testo filosofico: lettura (e commento) che non deve presupporre il famigerato « inquadramento storico » del tutto inutile, perchè il giovane non vi è ancora preparato, ma deve presupporre invece la conoscenza degli elementi della filosofia, cioè l'*a b c* della filosofia, e la notizia, chiara e semplice, dei principali problemi della filosofia.

Purtroppo vi sono giovani insegnanti che entrano nella scuola e cominciano con la critica, continuano con la critica della critica e alla fine devono accorgersi che non hanno criticato niente, prima di tutto perchè i giovani non li hanno seguiti e non li possono seguire, e poi perchè la critica, siamo sempre lì, suppone gli elementi e la conoscenza obbiettiva delle dottrine. Prima di essere critica la filosofia dev'essere dogmatica, e la dogmatica presuppone gli elementi, come prima di leggere bisogna imparare l'alfabeto. C'è bisogno di dire che oggi la critica ha soverchiato la dogmatica e l'ha eliminata anche dall'insegnamento perchè con la degenerazione soggettivistica la filosofia non ha più nulla da dire?

Vorrei dunque che l'insegnamento della filosofia, nei licei specialmente, fosse condotto in modo elementare prescindendo, in un primo tempo, dall'insegnamento storico. Al primo anno riserberei la *psicologia* e la *logica*. La psicologia porta subito l'attenzione sul soggetto che è l'uomo e inizia a porre il problema della conoscenza. In possesso che sia dell'organismo psicologico, condurrei i giovani allo studio dei primi rudimenti logici, della logica formale, per intenderci, che è la logica classica: definizioni, concetti, giudizii, sillogismi, deduzione, induzione: con ordine, chiarezza, semplicità, poche cose, senza esagerare, ma essenziali. Oggi i giovani usciti dal liceo dopo tre anni di storicismo, di critica, di dialettica, non conoscono la logica, questa madre della filosofia, e a mala pena sanno individuare il soggetto di una proposizione ipotetica. Poi, con l'uso di un buon manuale di storia della filosofia, fermerei la loro attenzione su qualche notizia storica inerente alla psicologia e alla logica.

Al secondo anno riserberei la *metafisica* e la *cosmologia*. Domandate ora ai giovani che cosa sia la metafisica, e non vi sapranno dire, se pur lo sapranno, più del *ta metà ta physicà*. La metafisica, specie la tradizionale, fonda la filosofia e dà il senso della realtà universale. Qui trova luogo il problema di Dio e del mondo, dell'infinito e del finito e dei concetti basilari di spazio, di tempo, di moto, di ordine. Anche qui, e massimamente, servirà la storia della filosofia, che dovrà però essere usata sempre con giudizio e in sottordine e a complemento, dopo la trattazione elementare e dogmatica dei problemi.

Al terzo anno finalmente riserberei l'insegnamento dell'*etica*, della *politica* e dell'*estetica*, cioè della filosofia dei valori. Oggi non si dà quasi rilievo alla politica come scienza, come filosofia, e si può dire che non c'è filosofo, o scuola filosofica, che non se ne siano occupati, senza dire poi che l'Italia rivendica un vero primato in questo campo. Si è invece abusato e ancora si abusa dell'estetica, sebbene di una particolare estetica: anche qui poche ma precise e fondamentali nozioni di orientamento potrebbero essere sufficienti, senza la pretesa di vedere tutto *sub specie aesthetices*.

Infine, fissate le norme generali suddette, lascierei una grande libertà al professore di svolgere il suo programma perchè quando il professore sa quello che deve insegnare, trova il modo di insegnarlo nel modo migliore, senza bisogno che gli siano date direttive troppo minute che valgono solo ad assillarlo e a togliergli ogni buona iniziativa. Per le nozioni di storia della filosofia vedrà lui quante e quali gli bastino e come debbano essere usufruite a complemento dell'insegnamento fondamentale; vedrà se gli convenga leggere qualche passo di autore eccellente o addirittura un breve testo a seconda della classe di giovani di cui disponga, a seconda del profitto conseguito e dello stesso desiderio manifestato dai giovani alunni. Fiducia e libertà si richiedono, specie in un insegnamento di filosofia: fiducia nell'insegnamento chiamato a un posto di tanta responsabilità; libertà oltre che *della* scuola, *nella* scuola, perchè la vita dello spirito, che si coltiva proprio nella scuola, senza la libertà, decade a materialità e a inerzia.

Bruno Brunello

PRETESTI

Le statistiche dell'istruzione superiore relative al biennio 1947-48, ultime pubblicate fino ad oggi, mostrano che la popolazione universitaria, per le varie facoltà, assomma a 244 mila studenti. Di questi 64 mila sono fuori corso; mentre di 180 mila è il numero degli studenti distribuiti nei vari anni di corso.

Le studentesse sono 58 mila, poco più di un quinto dell'intera popolazione studentesca: di queste 14 mila sono fuori corso.

Le facoltà più affollate sono in ordine progressivo le seguenti: medicina, con 34 mila iscritti; economia e commercio con 26 mila; giurisprudenza con 23 mila; scienze con 22 mila; seguono lettere e filosofia (16 mila studenti), il magistero con eguale numero di iscritti, ingegneria con 14 mila studenti, farmacia con 9 mila.

Le studentesse prevalgono, come è ovvio, nella facoltà di lettere (totale 10 mila, due terzi del numero di iscritti) e di magistero (8 mila, poco meno di due terzi). Vi sono inoltre 2800 iscritte alla facoltà di medicina, 10.000 a quella di farmacia, 116 a ingegneria, 102 ad agraria, 9 a medicina veterinaria, 427 ad architettura; 39 sono le studentesse della facoltà di scienze politiche.

In ordine al numero di iscritti le università dànno la seguente graduatoria: Roma (37 mila iscritti), Napoli (26 mila), Bologna (15 mila), Bari (13 mila), Messina (13 mila), Torino (11 mila), Palermo (11 mila). Milano ha ottomila studenti, i quali però divengono 23 mila se si considerano anche gli iscritti al Politecnico, alla Bocconi e alla Cattolica. Le sedi Universitarie meno frequentate sono Macerata (365 iscritti), Camerino (689 iscritti), Siena (820), Sassari (883). Gli iscritti a Urbino sono 3500.

Le facoltà con maggior numero di studenti fuori corso sono a Roma (9 mila unità); proporzionalmente il numero massimo di fuori corso è a Urbino (quattro settimi del totale degli iscritti).

Gli studenti stranieri iscritti a università italiane sono 1013.

★

Sfogliando i giornali e le riviste a carattere scolastico, destinate al pubblico degli insegnanti medi o elementari, e confrontandone il contenuto con le analoghe pubblicazioni che ci vengono dall'estero, si possono fare alcune interessanti constatazioni.

Anzitutto sul contenuto: mentre sui giornali educativi e scolastici stranieri prevalgono gli argomenti tecnico-professionali, sui nostri la gran parte dello spazio è dedicata alle questioni amministrative o di carriera: vincitori e bandi di concorso, graduatorie, nomine, disposizioni varie, modifiche di carriera, ruoli di anzianità, circolari e norme di ogni genere.

Anche gli articoli molto spesso sono di carattere analogo: abolire o no le circoscrizioni scolastiche, come procedere alla nomina dei capi istituto, commissioni, esami di stato, incarichi e supplenze, reduci e assimilati, diritti di ingresso nei ruoli, riconoscimenti di anzianità.

Di professionale c'è, in quasi tutte le riviste scolastiche per maestri, il piano settimanale o quindicinale di lezione, suddiviso per materie e per classi. Alle obiezioni sull'antipedagogicità di queste pubblicazioni si risponde generalmente che esse sono necessarie, come lezioni modello per gli insegnanti nuovi, didatticamente non preparati. (Strano paese, questo nostro, in cui per vent'anni e più convissero la pedagogia idealista di Giovanni Gentile e le dispense quindicinali di lezioni-tipo!).

Nelle riviste destinate alla scuola media prevalgono invece, a parte le questioni amministrative di cui sopra, gli argomenti di carattere letterario, culturale, artistico.

Complessivamente un calcolo molto approssimativo permetterebbe di affermare che non più di un quinto della stampa educativa e scolastica italiana è dedicato a questioni di carattere educativo, pedagogico o didattico.

Questo spiega (anche se non giustifica) perchè molti problemi che appassionano studiosi e insegnanti degli altri paesi siano da noi quasi sconosciuti.

Avicenna

Modello di aula per l'insegnamento della geografia realizzato in una scuola di lavoro manuale polacca, modernamente attrezzata.

DIVAGAZIONI SOFOCLEE

Leggendo un poeta, accade che alla memoria si affollino frequenti riscontri di parole, toni, motivi d'altri poeti vicini o lontani nello spazio e nel tempo, e che analogie spesso impreviste aiutino a meglio definire la fisionomia poetica d'uno scrittore o di singoli passi, e insieme a stabilire una ideale fraternità fra voci diverse. A considerazioni di questo genere ci ha dato occasione una recente rilettura di Sofocle nella bella versione di Giuseppina Lombardo Radice, che si è proposta di presentarci l'antico poeta « in veste di contemporaneo »: dai margini delle pagine del libro ci è caro trascrivere qui alcune note come testimonianza di occasionali reminiscenze, senza pretesa alcuna di completezza.

Talora è il semplice rintocco di una parola a sorprendere, pur in contesti diversissimi. Nel prologo del *Filottete*, (v. 55 = 67-8) Odisseo consiglia Neottolemo così: « A Filottete devi frodare con parole l'anima »: il greco dice propriamente « rubare », con la stessa parola di Archiloco (fr. 112 D.) « rubando ... la gracile anima ». (Ma Archiloco parla di eros). Di nuovo Archiloco (« nulla v'è di inattendibile », fr. 74 D.) viene alla mente leggendo l'« inatteso, mai nulla » dell'*Aiace* (v. 648 = 721).

Il desiderio di evasione che esprime il coro dell'*Aiace* (v. 1217 ss. = 1377 ss.): « Foss'io dove selvoso si protende sul mare l'alto scoglio etc. », può suggerire molti riscontri, dal romantico anelito alla vita degli uccelli, di Alcmane (94 D.) o di Cassandra (Aesch. *Ag.* 1148 ss.) o di Aristofane, alla apertura del coro dell'*Ippolito* euripideo (vv. 732 ss.): « Deh fossi in antri eccelsi, inaccessibili etc. ». E quando Menelao, nello stesso *Aiace* (1073 ss. = 1202 ss.) sostiene che « in uno stato mai proceder leggi potrebbero, ... dove non fosse ansia di pena, o esercito condursi a buona meta mai, senza uno schermo di timore o rispetto », il motivo appare quasi un luogo comune, tanti sono i riscontri che vien fatto di stabilire, da Eschilo (*Eum.* 526 cfr. 696), che voleva la vita individuale e sociale vigilata dalla paura come da una scolta insonne, a Epicarmo (fr. 155) che raccoglieva la popolare identificazione di paura e reverenza, a Cicerone (*Tusc.* IV, 46) a Plinio (Ep. VIII, 17,3): il timore reverenziale ispirato dalle leggi e dalla autorità costituita è un lievito necessario della vita greca e trova una memorabile affermazione nelle concezioni platoniche delle *Leggi* e del *Critone* ed è visto da Tucidide, nell'*Epitafio* di Pericle (II, 37,3), come uno dei cardini della vita democratica ateniese. Alla fierezza con cui, nell'*Edipo re* (vv. 396 ss. = 548 ss.), Edipo rivendica il merito d'aver risolto, solo fra tutti, il tremendo disagio dei Tebani di fronte alla Sfinge, proclamando il suo « io », si può trovare una lontana analogia nel ripetuto rintocco dell'« io », in forte accento e rilievo, con cui Demostene (*De Cor.* 62, 72) rammenta e riafferma il coraggio di una responsabilità assunta da un solo nell'interesse di tutti. Le parole di Saffo « un desiderio di morire mi tiene, e di vedere le rive di Acheronte etc. » (fr. 97 D.) furono quasi certamente presenti al poeta dell'*Edipo a Colóno* (vv. 1725 ss. = 2218 ss.): « *Ant.* Mi stringe un desiderio .... *Ism.* Quale, dimmi? *Ant.* Vedere la sotterranea casa ».

●

Nel monologo ingannatore di Aiace (*Ai.* 670 ss. = 747 ss.) risuona il motivo della vicenda alterna delle stagioni e dei giorni, e delle forze della natura: si rammenta il *frigora mitescunt Zephyris, etc.* di Orazio (C. IV, 7, 9 ss.) che risuonerà nel canto leopardiano *Alla primavera o delle favole antiche*: « Perchè i celesti danni ristori il sole, e perchè l'aure inferme Zefiro avvivi, etc. ». La vecchiezza era stata sentita come il più terribile dei mali dall'antico Mimnermo, che, come è noto, è considerato, fra tutti i poeti greci, il più vicino al Leopardi. Ma si senta l'anticipazione, forse accentuata dalla traduttrice, di caratteristici toni leopardiani in questi versi di un coro dell'*Edipo a Colono* (vv. 1230 ss. = 1572 ss.): « Quando trascorra la vita nuova, di follie lievi portatrice leggera, quale peso logoratore sarà lontano? Quale tormento in sè l'esistenza non chiude? .... Ed ultima la stringe impotente vecchiezza, aspra, deserta, sola, in cui s'aduna d'ogni male il male ». Ma un colorito leopardiano par di cogliere anche in questi versi delle *Trachinie* (vv. 151 ss. = 192 ss.): « Allora solo, non più fanciulla, alcuna in sè mirando e al proprio stato, scorgerebbe forse una parte del mal che m'affatica ». L'eco è anche qui reso più sensibile dall'intonazione della versione italiana. Così per questi versi dell'*Edipo re* (vv. 1486 ss. = 2054 ss.): « Ed io vi piango, che guardarvi non posso, pur pensando a quello che per voi sarà la vita, con tutte le amarezze che v'attendono dagli uomini. A che feste, a che convegni di cittadini potrete recarvi (« *a radunanze, a feste or più non muovi* ») che non dobbiate, oppresse dalle lacrime, a casa rifugiarvi, senza trarne alcuna lieta immagine? ». Ma di fronte a quanto segue: « Ma quando sarete poi nel fiore e delle nozze verrà il tempo per voi, chi, creature, audacemente cercherà l'acquisto di così grandi infamie? .... Così abominate chi mai vi farà spose? Mai nessuno, mie creature. Come zolle sterili dovrete consumarvi aride e sole », come non ricordare le commosse parole di Aligi: « E s'appassiranno i bei nomi; e non li canterà l'amor vostro sotto la finestra al sereno; chè nessuno vorrà le sorelle di Aligi » (D'Annunzio, *La figlia di Iorio* A. III, sc. III)?

●

E' noto come il sentimento della gloria sia tra i più vivi nell'anima greca in ogni tempo. La fama è la sola immortalità a cui veramente aspirano i greci, come riscatto dalle sofferenze della vita. Il motivo risuona anche in Sofocle, e basta ricordare il passo dell'*Elettra* (vv. 970 ss. = 1316 ss.) in cui la protagonista invita la sorella Crisòtemi a pensare alla « bella rinomanza », e ad agire « sì che la fama mai non ci abbandoni e in vita e in morte ». Ma di particolare interesse è lo sgomento di Filottete quando s'accorge che Neottolemo lo ignora e che la sua fama sembra spenta fra i Greci: « Nè il mio nome ti giunse, nè la fama dei mali che m'avevano logorato? ...... Misero me, reietto degli dei, se di me, del mio stato, alla mia patria voce non giunse o in altra terra d'Ellade! » (*Phil.* vv. 251 ss. = 313 ss.). L'atteggiamento dell'eroe isolato dal mondo in una specie di condanna che lo esclude dalla vita, il quale non rinunzia al privilegio del ricordo, fa pensare a quello di taluni dannati danteschi, che hanno l'inferno in dispetto, ma chiedono a Dante di ravvivare o rettificare il ricordo delle loro azioni fra i vivi.

Una delle più geniali intuizioni di Jean Anouilh nella rielaborazione contemporanea del mito di Antigone consiste nell'aver riscattato la figura di Creonte da quella durezza schematica necessaria forse come termine antitetico all'impeto di Antigone, e tuttavia un po' sorda e legnosa, nella tragedia di Sofocle. Le ragioni di Creonte, svegliatosi un mattino re di Tebe contro sua voglia e contro la sua indole, e preso nel contrasto drammatico fra la delicatezza del suo sentire e le necessità brutali ma ineludibili della ragion di Stato, hanno nella tragedia francese una potente persuasività e suggestione. Si potrebbe dire che il Creonte di Anouilh non discende dal Creonte dell'*Antigone*, ma da quello dell'*Edipo re*. Come questo preferisce i sonni senza brividi agl'incubi del governo, e riflette: « E se lo Stato invece m'appartenesse, a volontà non mie molto dovrei concedere pur sempre nell'azione », e non è tanto illuso che lo attragga « lo sterile incanto d'uno splendore che con sè non porti utili doni » (vv. 583 ss. = 823 ss.), così l'altro, un uomo innamorato dei bei libri e d'una serena e decente vita familiare, dichiara: « Dio solo sa che nella vita mi sarebbe piaciuto esser tutto tranne che potente », e riconosce che essere re consiste nell'agire contro la propria coscienza e il proprio volere.

Filippo Maria Pontani

Gieseking

(*Continuazione della pag. 5ª*)

tita in istinto, è diventata arte nel senso più vero e completo.

Sentendo suonare Gieseking non è difficile scoprire in lui uno spirito avvezzo a penetrare il sentimento degli autori, a comprenderli, a studiare le loro opere per poterle vestire della loro più vera forma sonora.

Dotato di un ricchissimo temperamento, Gieseking ha saputo profonderlo con sapiente equilibrio, misurando e dosando i propri mezzi anch'essi eccezionali. Ne è derivato un pianismo puro, classico, lineare, dall'espressione limpida e libera da ogni forma di morbosa sensibilità. Perciò è assente dalle sue interpretazioni non solo ogni arbitrio e licenza ma ogni inutile complessità, mentre tutta la sua preoccupazione è volta a cogliere il nucleo della creazione e ad illuminare i particolari movendo dall'intimo motivo generatore. Naturalmente questa miracolosa realtà interpretativa è posta in essere da una tecnica agguerita ed elaborata che, non ponendosi mai come arido virtuosismo fine a sè stesso, si realizza in esclusiva funzione espressiva. Abbiamo di conseguenza in Gieseking non soltanto una straordinaria e sorprendente padronanza dello strumento, ma anche una squisita delicatezza di tocco ed una sapienza di gradazioni quanto mai rare. La sua tavolozza sonora possiede una gamma diffusa ed ampia con la quale riesce sia a colorire quadretti di delicata levità, sia a scolpire, con possente plasticità, gli altirilievi della passionalità e del dramma.

Per concludere, tutti gli elementi di una profonda cultura musicale confluiscono a costituire in Gieseking una particolarissima ed interessante personalità che il pubblico romano ha avuto agio recentemente di ammirare in due concerti che l'artista ha tenuto al teatro Argentina.

In particolare la esecuzione del concerto in Do Magg. Op. 15 di Beethoven e di alcuni brani di Debussy (Soirée dans Granade, Reflets dans l'eau, La Cathedrale engloutie, Poisson d'or) meriterebbero un'ampia analisi che non ci è consentita in questa sede. Possiamo tuttavia dire che il successo veramente entusiastico riportato dall'artista richiama per vastità e merito quello raggiunto in altro campo dal nostro Toscanini al quale può essere ravvicinato per la stessa concezione unitaria della interpretazione. Concezione unitaria che ormai risponde alle esigenze espressive della attuale sensibilità musicale.

Dante Ullu

PRECISAZIONE

Riceviamo e pubblichiamo:

Pisa, marzo 1950

Illustre e caro Direttore,

nell'ultimo fascicolo della Nuova rivista storica *è apparsa una breve recensione di un volume di saggi di P. F. Palumbo, edito nel* 1917. *Un amico mi segnala ora una notizia assai più ampia, pubblicata con la stessa firma « Laura Picotti » nella rubrica « Novità in libreria » di* Idea *del* 26 *giugno* 1949.

Poichè questa notizia mi era sfuggita allora, prendo occasione dal cenno pubblicato ora per pregarla di consentirmi di chiarire pubblicamente, senza esprimere tuttavia alcun giudizio sulle due recensioni, che l'autrice non solo non è mia congiunta, come so che alcuno ha creduto, ma non è a me nota in alcun modo.

Grazie dell'ospitalità.

G. P. Picotti

NOTIZIARIO

● Due novità sono lanciate in questi giorni dalla E.S.I. di Napoli, una nella collana di saggi, diretta da Giovanni Macchia, « La filosofia della tragedia (Dostojevskij e Nietzsche) » di Lev Scestov, e l'altra nella Biblioteca storica fondata da Adolfo Omodeo, « Le reazioni politiche - Gli effetti del terrore » - di Beniamino Costante, a cura di Franco Calandra nella traduzione di Fiore.

● La Casa Editrice Paravia annuncia la pubblicazione avvenuta in questi giorni nella collana de « I Grandi Viaggi di esplorazione » di due nuovi volumi: « Roald Amundesn » di Adriano A. Micheli e « Amerigo Vespucci alla scoperta dell'America » di Eugenio Oberti. Sono due volumi dedicati a due esploratori ben noti, il primo, il famoso esploratore polare che partito alla ricerca del dirigibile Italia comandato da Nobile non fece più ritorno dal Polo Nord, il secondo, il celebre navigatore commerciante fiorentino, di cui ingiustamente si disse che avesse carpito a Cristoforo Colombo la gloria di dare il proprio nome al continente da lui scoperto.

● La S.E.I. (Società Editrice Internazionale - Torino) indice per il 1950 un concorso per un libro di amena lettura destinato ai ragazzi dai 10 ai 15 anni.

Un premio di L. 250.000 sarà assegnato all'opera inedita che offrirà ai nostri giovani lettori il mezzo di assimilare, attraverso una lettura divertente, quegli elementi istruttivi ed educativi che devono costituire le finalità principali della letteratura destinata all'adolescenza.

Le opere concorrenti, in triplice copia dattiloscritta, contrassegnate da un motto o pseudonimo, dovranno pervenire alla Direzione della Società Editrice Internazionale - Corso Regina Margherita, 176 - Torino (709), non oltre il 31 dicembre 1950.

Il motto o lo pseudonimo dovrà essere ripetuto su busta chiusa contenente il nome e l'indirizzo dell'Autore. Il premio verrà assegnato per la Pasqua 1951. La stampa del lavoro premiato verrà fatta a cura della S.E.I. in bella edizione illustrata, a condizioni da convenirsi con l'Autore. La giuria è così costituita: Marino Moretti, R. M. De Angelis, Rufillo Uguccioni, Emilio Garro, Giuseppe Caccia, Amministratore delegato della S.E.I.

Direttore responsabile PIETRO BARBIERI

Registrazione n. 899 Tribunale di Roma

ISTITUTO POLIGRAFICO DELLO STATO - G. C.

PREZZO DI UNA COPIA LIRE TRENTA

SUPPLEMENTO DI "**IDEA**"
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE:
ROMA – Via del Corso, 18 – Telefono **60-427**

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO II – N. 15 – ROMA, 9 APRILE 1950

Abbonamento annuo L. 1500
Conto corrente postale 1/2160

Spedizione in abbonamento postale
Gruppo terzo

IL VOLTO DELL'UOMO

I greci proiettarono fuori di sè, sotto forma di divinità, i loro movimenti affettivi ed istintivi. Ecco perchè le tendenze umane più contrastanti ed opposte ebbero i loro rappresentanti nel mondo celeste; ed ecco perchè si potrebbero far parlare dei e dee come i personaggi di questo o quel romanzo. Una conoscenza integrale del cuore umano è tracciata nella mitologia ove il contatto con l'incosciente è mantenuto con una istintiva esattezza. L'idea di giustizia presso i greci primitivi era ottenebrata dall'anarchia dei sentimenti e quindi dall'anarchia dei vari rappresentanti dell'Olimpo.

Fu la scuola pitagorica che, alla ricerca di un principio di unità, cominciò a sostituire a tutta la realtà una rappresentazione mediante il numero. All'anarchia si cercò di contrapporre l'armonia: l'armonia del numero, sia nel mondo morale, sia in quello fisico. Pitagora così spopolò l'Olimpo. « Dopo Pitagora l'uomo non ha potuto trovare la possibilità di crearsi un mondo ad immagine del suo incosciente; non ha più ritrovato alcuna possibilità diversa da quella stabilita, salvo nell'amicizia e nell'amore. Le scienze matematiche, il mondo delle tecniche e delle formule fisico-chimiche, rappresentano oggi l'equivalente del pitagorismo, o meglio lo sviluppo della stessa attitudine riduttrice. La comprensione simpatica è assente da tutta questa evoluzione verso il principio unico ». Così ha cessato di avere diritto all'esistenza l'irrazionale, l'irriducibile, l'insubordinazione al tempo e allo spazio.

Naturalmente queste due linee di sviluppo, la mitologica e la geometrica non sempre si sovrappongono, e quindi può darsi che di tanto in tanto, una prende dimensione ed annulla, per un segmento più o meno lungo, l'altra, salvo poi a lasciarsi cancellare da altro tratto della linea contraria. Osservate, per esempio, nella nostra epoca di soverchiante pitagorismo, come è intensa la ramificazione degli incantamenti, delle superstizioni, degli animismi, delle magie.

•

I greci certamente sorriderebbero se potessero leggere i volumi consacrati nel nostro tempo alla loro religione. Gli specialisti paragonano senza malizia la storia religiosa degli Elleni e quella degli Ottentotti. « I greci sorriderebbero ma non capirebbero. Ma come? Non hanno essi costruito la più intelligente, la più fine, la più agile di tutte le religioni, la più amabile e soprattutto la meno astratta. Dei e dee sono stati immaginati a loro somiglianza? ».

E' vero. Ma codesta fede ingenua nelle forze della natura, nel sole, nella luna, nelle acque, nel fuoco, nel tuono, ha per fondo una animalità passionale, la quale trova il suo simbolo in certi feticci rappresentati dagli animali. Troppo poca attenzione si è accordata al fatto che c'è il gruppo greco che si mette sotto la protezione dell'orso, c'è quello che onora la civetta e l'altro il lupo, e l'altro ancora il serpente, o la colomba. In ciò davvero Elleni ed Ottentotti sono simili. E tali sono, perchè sono uomini e cioè portati incosciamente ad una proiezione animista e alla ricerca di un'alleanza con esseri di forza. Ecco quindi dei-uomini e dei-animali. Si è sempre parlato dei primi per quella tendenza idealizzatrice da cui gli ammiratori della civiltà greca sono stati sempre stimolati; degli altri si è invece quasi taciuto, per non contaminare la luminosa visione umana di un popolo che tentò il riscatto nella bellezza. Ma fra « gli dei d'Olimpo egoisti e brutali, nessuno si erige a difensore del diritto, a campione di una morale sempre violata: per quanto pieni fossero i cieli, essi rimanevano vuoti ». Le passioni umane deificate, ora avevano il volto delle sirene, ora delle arpie, ora eran ninfe ed ora chimere. L'uomo non aveva ancora il suo volto. La reazione del pitagorismo tentò il riscatto, ma si trovò di fronte ancora un mondo che non voleva lasciarsi ridurre alle leggi del numero.

•

Il volto deformato dell'uomo oggi potremo sorprenderlo nello specchio dell'arte moderna. Musica, pittura, poesia, ci propongono l'aspetto inumano di un essere che tenta di liberarsi dalla sua disillusione e dal suo disprezzo con opere di vendetta. Cercate per esempio nella pittura moderna un volto umano non deformato, non ironizzato, non offeso, non disprezzato. La ricerca sarà vana « E' il periodo caratterizzato dalle *Maschere* di James Ensor, il nostro. Ma che cosa esprimono codeste maschere? Un mondo di ironie, di aggressioni, di disprezzo, di rifiuto della faccia umana, corrispondente più che ad un'invenzione, alla sconfitta interiore del pittore di fronte all'uomo, ad una fuga volontaria, ad una flagellazione, ad una disfatta, ad una disumanizzazione omicida. Alla pittura delle forme, al pensiero surrealista, agli eccessi del cubismo, corrisponde la dislocazione di ritmi, l'esaltazione di Rimbaud, l'assimilazione della materia umana alle materie prime, una sorta di complotto fisiologico ed incosciente contro l'individuo ». Non è un critico d'arte che così giudica, ma uno psichiatra che dell'umano delirare ha esperienza continua, e che sa come ogni umana follia porta sempre in sè il marchio della distruzione. Nella pittura, l'offesa al volto dell'uomo è troppo visibile. E ciò che più sorprende è la popolarità che un'arte così crudele va conquistando. (In questi giorni si offrono al pubblico nel Filmluce nientemeno che quadri di James Ensor). E' la sfigurazione del volto dell'uomo che oggi denunzia lo squilibrio odioso dell'arte. Un gesto omicida guida il pennello. E fino a che il principio d'Amore non risplenda di nuovo sul volto dell'uomo, fino a che non si riscopre il mistero divino scritto nella faccia umana, gli artisti ci daranno maschere che oggi prendon posto nelle collezioni degli imbecilli arricchiti, e domani saranno raccolte tra i documenti delle cliniche psichiatriche.

SOMMARIO

SIMULACRI E REALTÀ

PHILOMYTUS

Il dott. Abbott, credè di aver trovato un bel titolo per un suo libro contro il Newman, quando potè scrivere nella copertina queste parole: Philomytus. *Aggiunse come sottotitolo:* antidoto contro la credulità.

Il credulo, l'ingenuo, lo sprovveduto era il Newman; lui, il dott. Abbott era l'illuminato, il distributore di compassione per la pochezza intellettuale di chi si pasceva di favole. Ignorava forse il raffinato intellettuale che la vittima dei suoi lazzi un giorno aveva scritto: « Il principio della deformità (di una deformità odiosa o ripugnante) è visibile nel mondo degli animali: e con tutte le riserve che esige l'impiego della parola (nella natura) è altresì il principio del ridicolo ».

Il dott. Abbott sembrava che dell'uno e dell'altro principio fosse la vivente incarnazione. Ad ogni modo dell'esimio dottore, così avveduto, così esperto, così grondante ironia oggi più nessuno parla. A Philomytus, gli ingegni più maturi e più agguerriti si rivolgono per aver luce di pensiero e calore di cuore.

LE FIGLIE DEL CONSOLE

Sono arbusti a lingua di dragone; e quel nome, Figlie del console, *è stato loro dato in Oriente. L'immaginazione degli orientali è stata sempre ardente, ma non consta che essa abbia saputo mai mordere.*

Quell'espressione acre però ci porta a modificare il nostro giudizio. Per quale associazione le figlie di un console sono viste con quella spaventosa lingua? L'ironia amara che par investa solo le figlie, non risparmia nemmeno il padre. Sono di fiamma quelle lingue, paurose e terribili com'è sempre un'autorità illimitata che si esercita in nome dello Stato. Il console è tutto in quelle figlie, e le figlie sono ricordate per mezzo di ciò che fa terrificante il dragone: la lingua di fiamma. E così il console viene assimilato non ad un dragone solo, ma a tanti dragoni, quante sono le figlie.

Bisognerebbe che gli uomini investiti di potere esecutivo ricordassero di tanto in tanto l'immagine che di sè proiettano sul pubblico. Consoli piccoli e grandi, se non dragoni, serpentelli sono qualche volta: soprattutto quando associano al loro potere i familiari; che se poi codesti familiari appartengono al sesso d'Eva, allora, chi sa perchè, i consoli non serpentelli, ma dragoni diventano.

UNA DEFINIZIONE DEL GENIO

« Il genio — scrive Baudelaire — è l'infanzia ritrovata a volontà, l'infanzia, dotata ora, per esprimersi, d'organi virili e dello spirito analitico che le consente di mettere in ordine la somma di materiale involontariamente ammassato ».

Il significato primo di questa definizione è che nulla d'originale potrà creare l'artista se non è riuscito a conservare qualche contatto con la sua ingenuità dell'età fanciulla. Ma codesta interpretazione è banale. Non il solo Baudelaire, ma altri artisti e pensatori per spiegarsi il fatto dell'arte, si volgono indietro, guardano l'età prima, la contemplano, e nel contemplarla la trasfigurano.

Quel che invece l'osservazione del poeta francese vuol suggerire ci sembra intuizione più profonda e più feconda.

L'infanzia dev'essere cercata con un volere categorico; si esclude così l'illusione che essa venga sul parapetto della memoria come il passerotto sul davanzale della finestra. Si tratta quindi di una investigazione lenta, paziente, accanita, per disseppellire impressioni e sentimenti sui quali il tempo ha ammassato le sue sabbie.

E chi può negare allora che la scoperta di un mondo così lontano non riveli tesori ignorati?

Ma, ci chiediamo, perchè questo viaggio nel tempo deve aver per meta soltanto l'infanzia? Spesso ci sono più lontani i ricordi della giovinezza che quelli della fanciullezza; e le cose di ieri possono essere state ingoiate in un baratro senza fondo. E allora ci sembra che l'arte è la vita, tutta la vita, ritrovata a volontà.

Di tutte le varie tappe dell'umana esistenza, l'infanzia è la più prossima ai nostri affetti, quindi, a ritrovarla il viaggio è meno faticoso. Gran travaglio invece ci vuole per ritornare al paese della giovinezza; e coraggio eroico per metter piede nel deserto dell'età adulta. Ma è nel deserto che i miraggi hanno luogo, è nel deserto che la terra e il cielo si trasfigurano e si popolano di creature di luce e d'aria.

Varius

LE "LEGGENDE„ SPARTANE

DI SENOFONTE

Gli scritti degli studiosi di etnografia ci attestano le continue difficoltà che devono essere superate da chi, nato e vissuto negli ambienti culturali più elevati, voglia comprendere, nella loro genuina essenza, gli usi ed i riti, le opinioni e le credenze, le tradizioni ed i concetti religiosi, morali e giuridici dei popoli primitivi ancora superstiti; giacchè occorre compenetrarsi con la loro mentalità, avvezzarsi alle loro ingenue spiegazioni dei fenomeni naturali ed umani, assimilare i loro modi di ragionare dedurre ed immaginare, penetrare nell'intimo delle loro concezioni. Cose tutte per cui giovano enormemente la conoscenza diretta di quelle genti, e la comparazione etnografica, la quale permette di mettere in luce le analogie tra popolo e popolo, e di districare i tipi generali, entro cui i singoli fenomeni possono essere classificati. E' facile comprendere — e sarebbe facilissimo esemplificare — le deformazioni, le spiegazioni arbitrarie, gli anacronismi, a cui si andrebbe invece incontro, se si illustrassero i miti, le tradizioni, i costumi, gli istituti dei primitivi, facendo ricorso alle concezioni scientifiche, religiose, giuridiche etc. delle civiltà più evolute. Le stesse difficoltà, sia pure in proporzioni minori, deve affrontare lo studioso per spiegare nella loro genesi gli istituti, le opinioni, i costumi di genti, non primitive, ma restate ferme a concezioni ed organizzazioni arcaiche di vita, ormai da gran tempo sorpassate da noi, poichè anche in tal caso egli deve trasportarsi idealmente nel passato, e servirsi dell'analogia degli altri ambienti antichi, o arcaicizzanti, che rispecchiano condizioni analoghe.

Siffatti sforzi, normali da parte dei nostri etnografi e storici, erano invece pressochè ignoti agli scrittori antichi, sia quando (come ad es. Posidonio, Cesare e Tacito per i Germani) volevano chiarire le costumanze di popoli primitivi ad essi contemporanei; sia quando (come ad es. Erodoto, Ctesia e Senofonte per i Persiani) descrivevano la vita di genti straniere di diversa civiltà; o (come Crizia e Senofonte per gli Spartani) intendevano far comprendere i concetti fondamentali di costituzioni di genti arcaicizzanti; o, peggio, cercavano di rappresentare la vita del proprio stesso mondo, ma nel lontano periodo dalle origini.

Fissiamo, brevemente, la nostra attenzione su due opere di Senofonte: la *Ciropedia* e la *Costituzione di Sparta*. La *Ciropedia* non è la biografia giovanile di Ciro il Vecchio, ma un pretesto per impersonare, in un re famoso, ma poco conosciuto, la « costituzione ideale » secondo Senofonte, ossia una miscela di sistemi e concetti tratti dalla costituzione spartana, che lo scrittore ammirava, e dagli insegnamenti di Socrate, che agli aveva avuto maestro; dunque un'opera semi-romanzesca, piena di anacronismi e di invenzioni, come ammette Senofonte stesso, verso la fine del suo scritto. Ma se era possibile, senza urtare i lettori, cumulare tanti dati fantastici intorno alle ipotetiche condizioni del regno Persiano di 150 prima (come, nel *Jerone*, per la Siracusa di un secolo prima), non sarebbe stato altrettanto tollerabile per la costituzione vigente a Sparta, nei tempi stessi di Senofonte, ben nota a molti Greci di altre regioni, sia per conoscenza diretta, sia per quanto n'era già stato detto da altri scrittori, ad es. da Crizia. Senonchè la trattazione di quell'operetta senofontea consta di due parti, perennemente connesse, ma distinguibili: l'una per descrivere le costumanze vigenti a Sparta, tanto diverse da quelle di altre genti greche, specie degli Ateniesi; e la seconda per additare le cause che avrebbero spinto il mitico legislatore, Licurgo, a fissare appunto quelle norme, eterogenee e peregrine.

E se per la prima parte, ossia per i dati di fatto concreti, sulla costituzione, non abbiamo motivi speciali per dubitare della testimonianza dello storico, vissuto tanti anni a Sparta, e confermata quasi sempre dal racconto concorde di altre fonti; per quelle spiegazioni invece, il nostro dubbio è più che giustificato, essendo tratte dall'elucubrazione fantastica, spesso antistorica, di Senofonte stesso. Il quale, da buon Ateniese, che aveva trascorsa la sua giovinezza nelle zone più avanzate scientificamente e culturalmente, ed aveva avuto per maestro, sia pure non sempre bene inteso, un filosofo come Socrate, cercò di applicare tutte le sue concezioni, di Ateniese e di Socratico, per intendere delle consetudini fissatesi in un ambiente diversissimo, e sopravviventi come resti di un mondo e di una mentalità ormai superata, da secoli, ad Atene. Le sue spiegazioni peccano dunque di cerebralità e di fantasia, e, muovendo anacronisticamente dal più recente ed evoluto, per spiegare il primitivo, costituiscono una serie ininterrotta di involontarie leggende « etiologiche ». Di fatto: per rintracciare le cause probabili degli istituti arcaicizzanti di Sparta, il metodo da seguirsi era radicalmente diverso dal senofonteo: poichè si doveva porre a riscontro, con sistema comparativo, le concezioni analoghe di altre genti, rimaste anch'esse in arretrato nello sviluppo civile, e le testimonianze scritte (letterarie o documentarie) che conservavano memoria delle organizzazioni sociali più antiche: ad es. dei poemi omerici, e delle vecchie leggi cretesi.

Esaminiamo una consuetudine qualsiasi, tra quelle descritteci da Senofonte, come tipicamente spartane: ad es. quanto riguarda il furto. Nel capitolo II, dopo aver parlato della sopportazione della fame, che veniva appresa ai ragazzi, aggiunge: « Ma poichè (Licurgo) non voleva che fossero troppo oppressi dalla fame, permise ad essi di procacciarsi del cibo, con fatica, rubando... Ognuno sa che egli permise questo, solo perchè chi non aveva altro modo per procurarsi da vivere, l'acquistasse con industria. Poichè è evidente che se qualcuno deve procurarsi alcunchè col furto, deve avvezzarsi a vigilare la notte, a tendere insidie, a preparare spie... Egli ha voluto istruire i giovani, rendendoli più solerti per procurarsi il necessario, e più bellicosi. Chiederà qualcuno, come mai, se non proibì affatto il furto, volle che si picchiasse colui che si lasciava cogliere sul fatto? Ma poichè gli uomini sogliono castigare quelli che non fanno bene le cose, così coloro che si lasciavano prendere sul fatto, erano puniti, non avendo bene imparato (a rubare) ».

In realtà Senofonte contamina due elementi distinti: uno riguardante la liceità dei furti per nutrirsi; e l'altro relativo alla *Krypteia*, che conosciamo da lui stesso (ibid. 4, 3-4), da Plutarco (Licurgo 28) e da Isocrate (*Panatenaico* 211 segg.): ossia una organizzazione, ad un tempo di addestramento militare e poliziesca per sorvegliare gli iloti, alla quale erano adibite squadre di giovani scelti, che di giorno si tenevano nascosti, e di notte scorrazzavano il territorio razziando, e sopprimendo gli iloti trovati all'aperto. Che tra i due elementi ci fosse però un legame, risulta anche dal citato passo di Isocrate, secondo cui: « gli Spartani mandano i loro figli, a parole, alla caccia, in realtà a rubare, e puniscono coloro che si fanno sorprendere, e danno onori a chi sa rubare meglio... ».

Quanto alla tolleranza (o alla lievità della pena) per il furto, rientra evidentemente nel concetto di molti popoli antichi (ad es. degli Ebrei), medievali (es. l'editto di Rotari), e barbarici attuali (come gli Atzechi e i Neo Zelandesi), i quali permettono il furto di generi alimentari, nella stretta misura necessaria per sfamarsi. Ma la lode concessa a Sparta per il furto bene eseguito, non si giustifica solo con ciò.

Tucidide rileva che nell'età omerica gli attentati contro la proprietà dovevano essere fraquentissimi; e la lettura dei poemi omerici ci permette di constatare che, secondo gli aedi, il furto con destrezza, perpetrato specie di notte e con la nebbia, ai danni delle genti *finitime*, degli stranieri, ossia implicitamente dei *nemici*, come quello di Autolico contro Euritoo, era considerato tanto meritorio, da attribuirne la buona riuscita agli Dei, i quali consentono al rapinatore (ad es. ai Dioscuri) di farsi complici i testimoni occasionali delle razzie, e di uccidere il derubato, che tenti di difendere i suoi possessi.

La pirateria, ossia il furto organizzato ai danni degli stranieri, era considerato da quegli aedi come una occupazione del tutto normale, da cui non rifugge neppure un Ulisse; sicchè non suonava insulto, per essi, la richiesta ad un ignoto sopraggiungente se fosse un pirata. Non per nulla nella lingua greca antica (come in quella dei Normanni) un verbo stesso ebbe la doppia accezione di « guadagnare », e di rubare ». Ancora ai tempi di Solone era lecito agli Ateniesi di costituire delle società per

(*Continua a pag. 8*)

Luigi Pareti

LA RETTORICA DELL'ISTINTO

Un elemento di assoluta originalità dell'arte moderna nei rispetti di quella del passato, originalità non nel senso creativo bensì nei riguardi della impostazione dei problemi insiti nella creazione, è questo: mentre gli antichi — sino al romanticismo — credevano che l'umanità s'interessasse e che all'arte competesse solo il regno dei risultati, cioè le somme estreme e conclusive dei problemi complessi che all'arte avevano avviato e che la sua concretizzazione avevano nutrito, i moderni mostrano di credere che l'arte abbia una vita ben anteriore a quella che le conferisce la risoluzione totale di quanto interiormente urgeva nella creatura per essere espresso ed espresso in una forma che bruciasse ogni scorie della vita empirica, una vita che sarebbe già completa entro ogni momento del concepimento, della biografia sia dell'opera che dell'artista. E infatti, a ben considerarle, la più parte delle opere dell'arte moderna non sono che ébauches, schizzi, orgogliosamente impeditisi la vita ulteriore, contenti d'essere crisalidi e di non generare la farfalla, aventi quindi spesso un interesse più psicologico che estetico. Questo spiega anche come la critica abbia vieppiù deviato nel psicologismo, trasferendo il suo interesse dalla comprensione dell'opera al completamento di essa mercè un lavoro induttivo, fantastico, nutrentesi dei dati suggeriti dalla conoscenza dell'artista e dell'atmosfera formativa sua invece che ad inserire l'opera nel canovaccio della storia al posto da essa perseguito, alla stregua del raggiunto limite di realizzazione delle volontà genetiche. Molti romanzieri restano al Fermo e Lucia credendo che il valicare la distanza che li separa dagli Sposi Promessi costituirebbe una offesa per le muse, ritenute più socie di Dionisio che di Apollo. Molti pittori e scultori non vanno oltre il croquis, spaventati di raggelare la genuinità dell'impressione in ogni sviluppo ulteriore, e così via. Il romanticismo ci ha così ben convinti che gli schemi, le regole, le poetiche, sono nemiche del bello, che noi siamo predisposti favorevolmente a legittimare quanto ci si manifesta come la esplosione incontrollata d'un temperamento, il balbettio d'un infanzia ancora ineducata al linguaggio, il segno pressochè automatico d'un genio che afferma la sua natura creativa fuori d'ogni preoccupazione riflessiva, non pensando che anche questa è una poetica e che la retorica dell'istintivo anche se abilmente non si denunci è pur sempre un artificio, volgendosi oggi a rendere scabra e grezza l'opera d'arte come ieri adorna e complessa. Si dirà: viviamo in un'epoca di rinnovamento, si ricreano i vocabolari delle arti, si forgiano i nuovi alfabeti, solo domani si potrà pensare alla sintassi, a ricostruire il poema. Lo ammettiamo, ma gli incunaboli restano incunaboli, non debbono pretenderla a storia: la storia dell'opera d'arte non comincia nella fase primitiva, riservata alla elaborazione degli strumenti espressivi, ma a quella primordiale quando questi strumenti, usciti appunto dalla strumentalità, si caricano del mistero della creatura che li assume, lo svelano mercè l'arte con cui essa lo distacca da sè e lo dona al mondo. La storia dell'opera d'arte non coincide che assai imperfettamente con quella dell'artista e i suoi vari momenti, anche quando siano controllabili, possono aiutare a comprenderla ma non debbono pretenderla a giustificatori di essa perchè l'arte è appunto in ciò che ha permesso quei passi, quei superamenti, più che nella loro cifra, è cioè nello spirito che ha autorizzato quei déplacements dall'informe alla forma, senza la quale i gradini dell'informe non hanno altro valore che psicologico e stilistico. L'informe è il passato dell'opera, non può aspirare ad un suo presente più che un castone non può dire, senza la gemma, d'essere prezioso.

La voga del racconto autobiografico, della corrispondenza, del journal, risale allo stesso fenomeno. L'arte, pur restando un bisogno sostanziale dell'anima umana, ha mutato, direi, quadrante: la curiosità la vince sull'interesse teoretico, la partecipazione sensuale sul raffrontamento morale. Non casualmente il romanzo è il genere moderno per eccellenza, e nel romanzo la simpatia va al romanzesco. Così ci avviene sovente, anche di fronte a un'opera che abbia apparentemente forzato la tentazione di arrestarsi al primo passo mosso nella vita, di avvertire ch'essa non ha scheletro, viscera, tutto quello che presso gli antichi costituiva la vita anteriore dell'opera, in quanto che questa s'è, nei suoi vari momenti, cristallizzata arbitrariamente in opera. Che questa possa contenere un valore formativo, di mestiere, maggiore persino dell'arte autentica, rivolgendosi ad un pubblico non anonimo, bensì alla setta ristretta dei demiurghi e dei critici, lo posso anche ammettere, quindi intendo come A. Gide abbia, per più anni, avuto come « livre de chevet », la *Correspondance* invece che l'*Education Sentimentale*, ma se tutta l'umanità si rivolgesse alla *Correspondance* invece che alla Bovary, ciò significherebbe che il morbo romantico avrebbe conquiso anche quelli che ne dovrebbero essere immunizzati, non per cure specifiche, ma per natura. Del resto gli artisti stessi, quando siano sinceri, non potranno fare a meno di esprimerci la coscienza di un limite, l'insoddisfazione di una clausura che resta tale anche quando le sia stato dato l'assenso dell'anima: i primi voti non erano, sentiamo, per quel rito. Ed ecco Amiel, Joubert, Renard, Serra, ci parlano nei loro diari d'impotenza, di timidità, di inferiorità, e sopra le loro spalle curve nel raccoglimento della vivisezione, vediamo aleggiare l'ombra del titano che essi non trovano dentro le loro sanguinanti fibre. Essi sentono che l'opera comincia al di là del diario, che questo è il trampolino da cui si può spiccare il salto ma solo il salto nella libertà degli spazi è costruttivo, tanto più bello quanto più a lungo l'equilibrio fra la forza d'attrazione della terra e la dinamica ascensionale della ispirazione sa mantenersi e tradursi in forme originali. Quest'angoscia di non saper uscire dalla autobiografia, di superare l'abbozzo, può essere tanta e tale da conferire al diario il valore di un'opera d'arte, ma sarà l'arte d'un sentimento, di quella tale nostalgia, di quel particolare rovello morale, che unificano le note sparse nel motivo: non sarà mai la sinfonia bensì l'a solo di un monocorde più o meno virtuoso. L'artista non può accontentarsi come il moralista di fissare una sua verità; egli ha bisogno di valicarla per giungere al regno della verità artistica: molte delle opere d'arte odierne sono delle confessioni, delle autobiografie più o meno abilmente mascherate. Fra l'artista di oggi e quello dell'altroieri corre un pò il rapporto che c'è fra lo scrittore di massime e il saggista morale, fra Chamfort e Vauvenargues e Montaigne e Pascal, chè l'aforisma è un saggio morale in embrione, pur potendo possedere in sè la sufficienza di quello, come in La Bruyère e La Rochefoucauld: nessuno vorrà negare che, ammesso un tempio della Verità, se la massima sarà il gradino dello scalone centrale, il saggio ne costituirà il vestibolo, al modo stesso in cui, se esiste il tempio della Bellezza, i diari ne saranno le fondamenta e il poema il fastigio.

Marcello Camilucci

Sinfonia di Strauss

Una patina d'oblio sembra essersi già posata, a così breve distanza dalla morte dell'autore, sull'opera di Richard Strauss. Forse la nostra epoca, tutta presa da un fervore di rinnovamento inquieto e vivacissimo, è ormai lontana, per la sua sensibilità e per i modi della sua espressione, da una arte che pur aveva conosciuto il successo più vasto e incondizionato.

Ma se gli entusiasmi, per la mutata sensibilità, si sono così rapidamente spenti, non è giusto tuttavia trascurare, quasi per ritorsione polemica, una produzione artistica che ora, anzi, a distanza di tempo consente di essere valutata più serenamente e senza quelle intemperanze di giudizio che sogliono accompagnare i nuovi indirizzi estetici al loro apparire.

La risonanza larga, ma poco profonda ed in complesso effimera della arte di Strauss, è dovuta forse ai limiti ed ai pericoli insiti nell'atteggiamento estetico di cui si fece promotore. Egli, infatti, fu il più compiuto e convinto assertore, tra le correnti sinfoniche che si vennero delineando dopo Beethoven, di quella rappresentativa drammatica che già era stata annunciata da Franz Liszt ed influenzata dalla potente personalità Wagneriana. Nasce così, con Strauss, il poema sinfonico; produzione che, sotto l'aspetto formale, risponde ad una concezione totalmente diversa sia dal puro sinfonismo brahmsiano che da quello coloristico della musica moderna francese. La forma musicale, cioè, in questa composizione, viene adeguata al contenuto poetico del testo da cui l'autore ha tratto i motivi della sua ispirazione.

Con questa nuova espressione Strauss ha, indubbiamente, portato una nuova vita nel sinfonismo che minacciava di esaurirsi e cristallizzarsi in uno sterile formalismo. Tuttavia il poema sinfonico nascondeva l'insidia del programmismo letterario, nel senso che riducendo l'espressione musicale a funzione di semplice commento, veniva a deformare quella omogeneità del discorso musicale stesso che la tradizione aveva non solo curato, ma anche perfezionato. Nè si può dire, in verità, che il nostro autore, nei suoi poemi sinfonici abbia sempre potuto sfuggire a questa insidia, poichè accanto a composizioni nelle quali il musicista ha dominato genialmente la varietà episodica dell'argomento con un discorso di alta ed intensa levatura musicale, ne abbiamo altre in cui l'autore si muove pesantemente con una notazione musicale di carattere frammentario. L'artista, comunque, si rendeva ben conto che il pregio musicale di un poema sinfonico non poteva consistere in una servile fedeltà al testo prescelto dall'ispirazione, sicchè talvolta non solo si rifiutò di farlo conoscere, ma, come nel caso di « Morte e Trasfigurazione », il testo fu addirittura concepito e adattato quando la partitura musicale era stata già composta.

Per poter quindi formulare un giudizio sull'opera di Richard Strauss non è giusto che si vada a ricercare il suo mondo poetico nella autenticità, rispetto ad un modello astratto, della forma espressiva scelta dallo autore. In questo ambito, come già abbiamo visto, l'artista ci offre spesso atteggiamenti contradditori. Così, pur cercando il pretesto programmatico, molto spesso,, come nella sostanziosa « Sinfonia domestica », elaborando la costruzione sonora, dimentica quasi del tutto quanto avrebbe voluto e dovuto descrivere e si abbandona alla libera creazione musicale. Altre volte invece, quando la sua immaginazione rimane colpita dal lato spettacolare e appariscente del testo, come nel « Don Chisciotte », si abbandona ad un gioco descrittivo dove cerca di porre in evidenza il suo virtuosismo.

Non al poema sinfonico, come modello espressivo, bisogna quindi guardare per rendersi conto dell'intima essenza del mondo artistico di Strauss, ma al suo sinfonismo, al carattere, cioè, stilistico della sua musica. In essa noi troviamo uno slancio insolito di temi ricchi di una vitalità ora guizzante ed umoristica, ora impetuosa ed eroica, ora, infine, piena di senso tragico o di semplicità incantevole. Il suo senso melodico, inoltre, anche se spesso banale, è sempre tuttavia chiaro ed incisivo e lo si afferra senza sottintesi. Perciò è anche facile individuarne le numerose reminiscenze che taluni critici vogliono condannare con inesorabile severità.

Ma se è vero che tutti gli stili, tutti gli atteggiamenti e tutte le forme si trovano in quest'arte e col sinfonismo classico tedesco vi si incontrano le diverse forme strofiche e popolari del « lied » e la tradizione operistica italiana, è altrettanto vero che da questo eclettismo stilistico emerge una originalità che non si può disconoscere; originalità che trae il suo alimento da una forte sensibilità artistica congiunta a straordinarie capacità tecniche e ad una facoltà di assimilazione altrettanto eccezionale.

Certamente alcuni aspetti della personalità di Strauss possono essere discussi, anche per meglio intendere la natura ed i limiti del suo ingegno, ma non per questo può essere sminuita la validità della sua arte. Soprattutto non bisogna dimenticare che se egli aderì ai postulati estetici neo-romantici, la sua produzione è rimasta legata ai canoni melodico-armonici tradizionali e va giudicata, pertanto, in relazione all'apporto prezioso e rilevante dato a quei mezzi estetici. Nè si deve parlare, in questo caso, di virtuosismo, ma piuttosto di uno straordinario e sentito fervore interiore che sia sul piano tematico, che su quello contrappuntistico e strumentale, mira a fondere le diverse voci espressive tradizionali per ricavarne nuovi mezzi e nuove possibilità sonore. I poemi sinfonici sono appunto il risultato di questo sforzo e, indipendentemente dal loro valore artistico, devono essere, comunque, considerati una tappa importante del sinfonismo moderno.

Strauss non è, però, soltanto il creatore di una nuova sintassi musicale, ma ha saputo darci con le sue opere un mondo poetico valido ed originale in cui la musica si piega docile alla sensibilità dell'artista; sensibilità sana e gioviale, immune da urti passionali e da turbamenti di crisi interiore.

Dante Ullu

ZUMBINI CRITICO

Col Romanticismo s'iniziava in Italia una critica affatto diversa da quella classica, un movimento estetico, che, in piena rispondenza con l'indirizzo politico e morale del tempo, rappresentava, come dice il Tonelli, i desideri e i bisogni della età nuova in contrasto col grave passato.

L'estetica romantica giunge alla sua piena maturità con Francesco De Sanctis, l'interprete migliore e più alto, che sta insuperato sulla cima della piramide.

Dopo un maestro sommo, non è possibile trovare superatori, bensì discepoli.

Considerati fra loro, questi si distinguono in due gruppi: quelli della prima generazione, più vicini e però più pedissequi al De Sanctis; quelli della seconda, meno vicini e fedeli.

Bonaventura Zumbini, con Vittorio Imbriani e Francesco Torraca, appartiene appunto alla prima generazione. Il suo cospicuo talento attrasse subito la benevola attenzione del Maestro, che ne divinò le felici attitudini fin da quando, nel 1850, al quattordicenne giovane calabrese si mostrò paterno benefattore e consigliere.

B. Zumbini nacque a Pietrafitta (Cosenza) il 10 maggio 1836 e morì a Bellavista presso Portici il 21 marzo 1916. Autodidatta, insegnò dapprima a Cosenza, poi nel 1868 si trasferì a Napoli, dove dieci anni dopo ottenne la cattedra di Lett. Ital. presso quella Università, succedendo a L. Settembrini.

Fu rettore dello stesso Ateneo e il 4 marzo 1905 venne nominato senatore.

Sulla sua opera critica vari, discordi e contrastanti sono stati i giudizi, da quelli lusinghieri di Francesco d'Ovidio e di Enrico Cocchia a quello sfavorevolissimo, anzi negativo di Benedetto Croce, il quale opinò che il pensiero critico dello Zumbini non potesse considerarsi veramente vitale, come quello che — incerto tra il dominante indirizzo critico positivo e l'orientamento desanctiano — si smarrisce per lo più nell'analisi senza arrivare a una sintesi essenziale.

In mezzo alle opposte esagerazioni, una giusta valutazione può senz'altro affermare che lo Zumbini fu il più illustre di tutti i discepoli della prima generazione desanctiana.

Gli studi da lui via via pubblicati in quattro decenni mostrano una non comune conoscenza della storia, una profonda cultura letteraria, squisita sensibilità artistica, armonia, misura, elevatezza di giudizio, più spesso forza di analisi psicologica e acutezza di indagine nel mondo morale delle creazioni poetiche, tanto da non sapersi dire se sorprenda più in lui la sicurezza dell'intuito critico o la novità delle analisi artistiche a cui assoggetta i notevoli prodotti del genio letterario italiano e straniero.

Lo Zumbini respinge la soluzione della scuola preromantica, che non esita a definire antifilosofica ed antiartistica, come quella che giudicava secondo il solo valore del contenuto, al modo stesso che dichiara incompiuta anche la soluzione della scuola allora nuova, di cui era capo il De Sanctis.

La critica, massime quella comparata, consiste per lui nella ricerca dei materiali che possono aver concorso alla composizione di una opera d'arte. La storia delle fonti è come una ricerca atavica, la comparazione è come un concorso di bellezza per giudicare del bello mediante il paragone, è l'arte assunta al giudizio dell'arte. Nella somiglianza e nella antinomia dei caratteri e delle peculiarità delle creazioni artistiche, la coscienza estetica del critico si india e l'opera sua si fa poesia. Nel raccogliere e nel fissare appunto le fisionomie caratteristiche dei personaggi, lo Zumbini dà splendida prova di felicissimo intuito e di fine sagacia nei vari suoi saggi. E' un esame il suo di un valore enorme. Egli non si abbandona affatto alla virtuosità delle belle parole, la sua forma è quasi sempre severa e concisa, un nulla egli consente alla ricchezza di florilegio di belle espressioni, ma tutto offre al senso intimo del suo pensiero.

Le grandi figure della storia e della creazione rivestono, mercè la sua opera di chiarificazione, le forme della spiritualità interiore (che ognuno raramente riesce a trarre da sè se non nelle ore migliori e nei rari momenti dell'estasi e della contemplazione) come tipi di una umanità gigantesca, quali a parer suo solo Dante e Shakespeare furono, dopo i Greci, capaci di donare allo spirito per il suo diletto completo. Non mai figura che egli esamina scende dal piedistallo dove l'artista la pose, nè un tipo perde nella sua esegesi critica i caratteri della interezza che nella mente dell'artefice assunse.

Per una critica compiuta, secondo lo Zumbini, non vi debbono essere tolleranze: essa deve dare la ragione piena dell'opera d'arte, e adoperare, per giungere a tal fine, tutte le indagini e le interpretazioni più varie. Nessun elemento è inutile, tutte le molteplici ricerche storiche e filologiche e le analisi psicologiche sono utili a far penetrare nel mondo di uno scrittore, e il critico all'altezza del suo compito deve presentare più che altro i caratteri della obiettività e della sicurezza spirituale, che elevi il concetto dell'estetica nelle sfere della comprensione dei momenti felici delle creazioni. Questi caratteri sono eccellenti solo se liberi da ogni forma di adesione a sistemi preconcetti che sono privi di ogni libertà e sincerità di esame.

Egli fu cristiano: cristiano nel senso che uniformò la concezionalità drammatica al diffuso spirito di densa ed alta dolcezza di quella religione che predicò l'amore e lo sviluppo del dio che è in noi. Egli credette — e forse questo può essere un lato particolare e, perchè particolare, non completo della sua filosofia estetica — che nel Cristianesimo si risolva in forma superiore tutto lo spirito che fu della grecità.

Quanto fece oggetto della sua disamina, i personaggi delle opere d'arte che ricreò nel suo esame, assumono allo sguardo dello studioso uno splendore veramente italiano. In quel grande spirito che era in lui, nel demone estetico che gli ruggiva dentro, appare ricostruita, come in un fondo luminoso, tutta la cultura antica e moderna.

Federico Gigliotti

● Nei libri francesi editi nel 1949 le traduzioni di opere italiane occupano il quinto posto, dopo quelle inglesi, americane, tedesche e russe. Ciò risulta da una statistica delle opere pubblicate nel detto anno curata dalla Biblioteca Nazionale Francese.

● Il « Corpus Scriptorum Latinorum Paravianum » fu ideato nel 1915 dal Professor Carlo Pascal della Università di Pavia con l'intento di rinnovare la nobile tradizione italiana, inaugurata nella prima metà del secolo scorso con la collezione dei classici Pomba. Esso ebbe ottima accoglienza tra gli studiosi italiani e all'estero. Alla morte del Professor Pascal gli successe nella direzione il Prof. Luigi Castiglioni della Università di Milano. Nel 1942 con la guerra andarono distrutti tutti gli impianti editoriali, ed oggi la Casa Editrice Paravia sta ristampando una nuova edizione dei sessantanove volumi che allora componevano il « Corpus ».

Ogni opera si presenta preceduta da un'ampia prefazione latina ed oltre il testo filologicamente perfetto, contiene l'apparato critico ad ogni pagina una esauriente bibliografia ed opportuni indici per una rapida consultazione.

E' recentissima l'uscita in tale collezione dell'« Octavius » di Minnuci Felicis.

● Per la terza volta l'Editore Gastaldi lancia l'annuale bando dei suoi concorsi letterari: un complesso di concorsi per un milione di premi dedicato a commediografi, poeti, romanzieri, novellieri, scrittori per l'infanzia e di monografie. Un altro Premio « Fondazione Marcello Gastaldi » di Lire 200.000 sarà dedicato a scrittori che non abbiano mai pubblicato un libro.

Lucia Bosè in « Non c'è pace fra gli ulivi »

PRIMAVERA DI RAFFAELLO

Sia che il giorno natale di Raffaello ricorra il 28 di marzo (come per antica tradizione si crede ad Urbino) sia che accada invece il 6 d'aprile, siamo sempre in Primavera: e un umanista all'antica (o uno di quegli studiosi locali che pur tanto ci commuovono quando parlano di queste cose, con gli occhi lucidi) potrebbe trarne la definizione della natura dell'artista, quasi come in un oroscopo.

Non mi vergogno di credere anch'io, sia pure per altre ragioni, che quella serenità, niente affatto olimpica, ma viva e poetica, che ricorda e quasi protegge il mondo pittorico raffaellesco, abbia avuto sede nella sua fantasia perchè sovranamente regnava nel suo animo e che tutto il suo tenace lavoro d'artista consistesse nel preservare e irrobustire questo pericoloso dono assegnatogli in una di quelle età «mature» che sembrano in attesa d'un simile miracolo.

Pensieri quanto mai adatti, questi, ad una solitaria peregrinazione per le strade d'Urbino, in attesa che la gran sala d'armi del Palazzo Ducale si spalanchi, con le vele della sua volta tese come da un soffio eroico, con la forza e la grazia delle sue membrature architettoniche, mèmori di Piero della Francesca, del Laurana, di Francesco di Giorgio Martini.

Hanno restaurato, qui, con amore, la casa di Raffaello che sta a mezzo d'una strada in salita, e più assai delle stanze disadorne, con qualche inutile fotografia di quadri e il gesso terrificante del cranio del pittore (ahimè, questa necrofilia che s'accanisce sui resti degli immortali!) ci commuove il piccolo cortile interno, in mattoni, col suo pozzo e il sole che l'accarezza rimbalzando dai tetti vicini, col suo lume dorato, come in una giovanile predella dell'artista.

Strade, queste, a perdifiato, che conducono per graziosi inganni di linee inflesse sotto i torrioni del Palazzo, vero castello incantato, sorto, si direbbe, in una notte, a specchio della vallata dalle nebbiose forre e dai profili mossi come dal vento. Tali cose erano nell'animo di Raffaello giovinetto press'a poco quando aveva quell'aria di «gentile giovane» ch'egli seppe coglierre allo specchio per lasciarci l'autoritratto mirabile, intorno al quale, proprio per quella «consonanza» di fatti dell'arte e dello spirito, dovrebbe cedere ogni dubbio della critica. Quello sguardo che già cade un po' dall'alto sulle cose della vita, quell'aria leggermente sognante eppur viva, che tradisce un leggero distacco per una più esatta «messa a fuoco» delle immagini, sembra non possano essere che di lui, non ancora aureolato di gloria, circondato da allievi, come lo vide passare per le vie di Roma il solitario Michelangelo.

E la timidezza del segno non è quella di chi cerca invano e balbetta ma di chi, invece, ha già trovato e, nel definire la forma, non ama mostrare la propria bravura; ma piuttosto lascia alle immagini quel leggero tremore che è affettuosa accoglienza della Bellezza.

I due più alti segni di questa primavera dello stile e dell'animo di Raffaello sono espressi nel «Sogno del Cavaliere» a Londra e nelle «Tre Grazie» di Chantilly. Due quadretti da potersi rubare e mettere, in tasca, come un'edizioncina della «Vita Nuova»: due mondi di sovrana bellezza, senza materiali dimensioni per definirli.

Il «Sogno» come è avvenuto per «La tempesta» di Giorgione, ebbe vari titoli «Ercole al bivio» «Sogno di Scipione» «Ercole tra le Esperidi»: ma quella intelligenza misteriosa che provvede alla tutela del valore poetico delle opere d'arte, come ha vietato una sicura identificazione del tema nel cosiddetto «Amor sacro e profano» di Tiziano, così ha lasciato che il quadretto di Londra restasse impreciso e solo valido per sè stesso, appunto, come «sogno» poetico tradotto in forme e colori.

I protagonisti della scena sembrano, è vero, degli adolescenti che, quasi per giuoco, si sono messi in posa per rappresentare l'episodio: e mentre il giovanissimo cavaliere finge di dormire, le due fanciulle, ugualmente caste e graziose fanno, in piedi, ai lati, la parte della Virtù e del Vizio; ma la fede del giovane artista nel suo ideale è così profonda, e l'attuazione di questo suo «sogno» così amorosa e poetica, da farci respingere subito qualsiasi impressione men che lirica, frutto (lo sentiamo subito ahimè) piuttosto dalla nostra tormentata intelligenza moderna, che della sicura bellezza del quadro.

E come dire del «lume universale» che bagna il quadro e dello smalto del colore che, nel punto di sembrare troppo bello e lucente, è avvolto da un impalpabile velo d'ombra che spegne la crudezza dei profili, accomuna le persone al paesaggio e quasi nutre di sostanza vitale questo microcosmo pittorico!

Il dipinto delle «Tre Grazie» nel ritmo dei nudi acerbi carezzati dalle ombre d'un tardo meriggio sembra essere di poco più consapevole, non tanto per l'accenno umanistico rivelato dal richiamo al motivo antico, quanto per una maggiore penetrazione del valore cromatico, che qui ci meraviglia col suo spontaneo accordo tonale, tanto in anticipo su qualsiasi contatto con la pittura veneziana: sicchè quando a Roma s'incontrerà con Sebastiano del Piombo, il «tono», per Raffaello, non sarà una scoperta; ma una «riscoperta» di valori spontanei, assopiti dalla successiva esperienza fiorentina della forma e del colore crudamente accentato.

Raffaello: Autoritratto giovanile (Oxford)

Di fronte a questo quadretto giovanile, anche la complessa e smaliziata critica d'un poeta (tuttavia così precocemente morto, qualche mese fa: Sergio Ortolani, dichiarava con nostalgico accoramento che era: «come imparare da capo che sia bellezza, e toccare insieme il limite d'ogni mia critica ...E' il cristallo magico che s'imbeve della figura evocata, quello che i nostri antichi dicevano: «La cosa bella» «fatata» «fatta col fiato».

Noi siamo, infatti, di fronte alle opere giovanili di Raffaello: al «Sogno» alle «Grazie» alla piccola «Annunciazione» della predella vaticana (con quel colonnato che palpita di calda ombra contro il paesaggio) come il viandante affaticato, dalle labbra amare e riarse, dal cuore in tumulto, dall'animo deluso, quando giunge, appunto in questo incantato luogo che si chiama Urbino, dove nella chiara mattina il suono delle campane sembra indugiare nell'aria per maggiore dolcezza, dove l'architettura gemmata sorride alla luce e sembra scaldare la sua geometrica purezza, stemperandosi nel sole.

Valerio Mariani

Raffaello: Il sogno del Cavaliere (Londra Galleria Nazionale) fot. Anderson

NOTIZIARIO

● L'Istituto Italiano per il Medio ed Estremo Oriente terrà fra il 7 e il 30 aprile nella propria sede in Roma, via Merulana, 248 (Palazzo Brancaccio), una mostra di pitture cinesi delle dinastie Ming e Ch'ing. L'inaugurazione avrà luogo il giorno 6 alla presenza delle maggiori autorità italiane e delle maggiori personalità del mondo internazionale della cultura e dell'arte.

Una delle maggiori in Europa dopo la guerra, e la prima in Italia, la mostra raccoglie oltre 80 dei più significativi capolavori di cinque secoli di pittura cinese, e ne illustra gli artisti e le vicende.

● La XXV Biennale di Venezia presenterà, tra le altre Mostre culturali, una Mostra del Futurismo italiano, limitandola alle origini del movimento, iniziato da Filippo Tommaso Marinetti con il suo *Manifesto del Futurismo*, lanciato da Parigi il 20 febbraio 1909, e definito successivamente nel campo delle arti figurative dal *Manifesto dei pittori futuristi*, in data 11 febbraio 1910, firmato dai pittori Boccioni, Carrà, Russolo, Severini e Balla, dal *Manifesto tecnico della pittura futurista*, dell'11 aprile 1910, e dal *Manifesto della scultura futurista* dell'11 aprile 1912. Saranno perciò esposte solamente opere di quel periodo iniziale, che figurarono alle prime due mostre del Futurismo, quella della pittura futurista aperta a Parigi nel febbraio 1912, e passata poi a Londra e in altre capitali europee, e quella della scultura futurista, tenutasi a Parigi nel giugno 1913.

Gran parte delle opere verranno prestate da Musei degli Stati Uniti di America.

● Il massimo premio poetico belga, il «Prix Triennal de Poésie» (circa 300.000 lire italiane) è stato assegnato ad Armand Bernier per il volume *Il y a trop d'étoiles*. Il Bernier aveva già vinto il Prix Verhaeren con *Le corrousel d'ennui*, e il Prix Polak con *Le sorcier triste*.

● Il Comitato Nazionale per le onoranze a Giuseppe Giusti, costituito presso il Provveditorato agli Studi di Pistoia, in occasione del Centenario della morte del Poeta che tanto contribuì al Risorgimento italiano, ha bandito un concorso letterario per un saggio sull'opera letteraria del Giusti. Il saggio deve rappresentare un originale contributo alla sistemazione dell'opera letteraria del Poeta e alla sua valutazione storica e critica. Esso deve essere scritto in forma accessibile al più vasto pubblico che si occupa di studi letterari ed aliena da ermetismi e vuotaggini retoriche. Agli Autori dei primi tre saggi giudicati vincitori sarà corrisposto un premio rispettivamente di lire 300.000, lire 150.000 e lire 50.000. I saggi che partecipano al concorso devono essere inviati in sei copie dattilografate, in plico raccomandato al Comitato per le onoranze di Giusti presso il Provveditorato agli Studi di Pistoia non oltre il 31 luglio corrente.

I saggi non devono contenere le indicazioni del nome dell'Autore. Essi devono essere soltanto contraddistinti da un motto ripetuto su una busta chiusa, contenente il nome e l'indirizzo dello Autore che deve essere allegata agli esemplari del lavoro concorrente.

● Tra le novità di cui dà notizia l'Indice Cultural Espanol figurano: «Viento en las campañas» di Reyes Huertas (Ed. Hymsa), di Ramon Gomez de la Serna, il noto umorista spagnolo è stato pubblicato «Cartas a las golondrinas» (Ed. Juventud), ed ancora «El senor Esteve» di Santiago Rusiñol (Ed. Huventus). Tra i libri storici: «La indipendencia de America en la Prensa española» di Jaime Delgado. «Los comendadores de la Orden de Santiago» di Luis de Salazar y Castro, «Cartas a Isabel II», di Eulalia di Borbone. Nei libri scientifici: un volume di «Puericultura» di Rafael Ramos, professore di Pediatria alla Università di Barcellona, e «Diagnostico y tratamiento de lor sindromes hemorragicos» di diversi professori (Conil Casadesus, Gibert-Queralto, Gil Vernet, ecc.).

● Il Premio Nazionale di Letteratura «Josè Antonio Primo de Rivera» per la poesia, è stato suddiviso tra i poeti Joaquin Montaner (per il suo libro «Missisipi»), e Josè Maria Valverde (per il suo libro «La espera»).

COLLOQUI CON PICASSO

Picasso ha posto ormai ad Antibes, e proprio al Museo Grimaldi, cioè nel luogo che raccoglie i ricordi dei più antichi fasti delle civiltà passate sul Golfe-Juan, le sue più stabili tende: accanto alle rovine ed alle memorie archeologiche, di fronte all'ampio respiro del mare, egli ha compiuto il ciclo scintillante della sua trasformazione mediterranea. Come, molti anni addietro, Ganguin Van Gogh e Signac, egli evase dalle nebbie cittadine, verso un paesaggio più aderente al suo temperamento fantastico e complesso di artista spontaneo e pur compenetrato di esperienza. L'armonia grigia dei capolavori e dei frammenti dei tempi che furono, finora contenuti nel museo, è ora ravvivata da una fantasmagoria tutta intrisa dall'amore della natura e da un profondo senso dell'essenziale.

Accogliente e cordiale l'artista mi riceve nella bella sala offertagli dall'ammiratore ed amico Mr. de la Souchère, conservatore del museo, sala ora diventata studio o meglio regno di strane e molteplici creazioni. Pitture, disegni, litografie, ceramiche, mi si affollano intorno, in una magia di linee e di colori: arte cretese, ceramica attica, affreschi pompeiani, sculture megalitiche, miniture catalane; il tutto fuso o isolato come in una favola proiettata da uno spirito vulcanico in continua eruzione.

E tutto ciò è molto vivo: «Ce n'est pas d'après nature que je travaille mais devant la nature» dice Picasso ed è proprio così, anche se talvolta, scendendo di colpo, attraverso gli innumerevoli strati di civiltà millenarie, nel senso originario delle cose, dà l'impressione ambigua di un'allucinante surrealtà. Mentre mi parla disegna con la matita e con l'unghia. «Non fisso mai le ore di lavoro — mi dichiara, come in risposta al mio sguardo interrogativo — in qualsiasi momento posso vedere qualche cosa: durante i pasti, mentre chiacchiero con gli amici... Anche talvolta mentre mi sto vestendo o lavando...» Ricorda infatti che nella vasca da bagno scorse «il panno abbandonato nella stanza» che introdusse in uno dei primi quadri-oggetti, molto noto per esser stato spesso riprodotto. Picasso inventa e non combina, si abbandona completamente al suo demone.

«I momenti di creazione sono il frutto di una visione interiore a cui non mi ribello — dice. Egli ha la netta impressione che qualcosa lo costringa imperiosamente a rinunciare a tutto ciò che occupava il suo spirito un momento prima, avanti ancora di poterlo controllare per far posto ad altri suggerimenti. Da ciò i suoi dubbi, la sua angoscia ed il contrasto in un'apparente «facilità noncurante» che deriva da questo lasciarsi trascinare dall'aspirazione quando e come venga. Dice Picasso «l'arte è una questione di temperatura, di clima caldo o freddo. Questo conduce all'accademismo, quello a ciò che per una cattiva abitudine chiamiamo classicismo. Ad ogni modo non vi sono nell'arte periodi classici. In ogni epoca incontriamo opere che si possono definire classiche, opere nate dal fuoco, che combinano l'esaltazione dei sensi con quella dello spirito. La forma propriamente delle opere non deve intervenire nelle nostre distinzioni, essendo soggetta soltanto alle leggi della percezione personale». La partecipazione del mondo esterno è molto attiva nelle opere dell'artista che sono pensate e vissute. In esse si trovano lo splendore dei frutti, il timbro degli strumenti di musica, la durezza e la trasparenza del vetro l'acutezza e il taglio delle lame dei coltelli, l'inestricabile gomitolo delle reti. Le sue litografie hanno un senso talvolta profondo e sottile, talvolta grottesco ed ironico, mentre le ceramiche raggiungono una gamma di colore intensa, violenta, bruciante, eppure soffusa d'una certa poesia. Gli chiedo come si sia dedicato alla litografia e come la tratti: «Lavoro a modo mio — dice — ciò che ultimamente ho fatto è un monotipo su zinco e credo che sia assolutamente personale; preferisco lo zinco alla pietra perchè più maneggevole e perchè non obbliga alle dimensioni fisse della pietra. Adopero un temperino che mi serve da raschino e lo strumento da me inventato per incidere, che somiglia a una piccola falce».

Nella fabbrica di ceramiche di Vallauris Picasso si è fatto operaio tra gli operai, ed i suoi compagni di lavoro lo accolgono con affetto fraterno, felici della sua semplicità operosa e del suo instancabile amore per creazioni sempre più originali. Egli fatica tra loro per ore, indossando la comune tuta azzurra del lavoratore; ogni tanto si fa portare un buon litro di vino del paese, che divide con quelli che lo aiutano nell'aspra bisogna. Poi se ne ritorna allo studio o alla sua villa accompagnato, il più delle volte, dal suo ultimo nato Claude, un bel bambino che non ha ancora due anni e che già conosce tutti gli amici del padre ed i «bistrots» della zia che porta a casa. Léonie, la fedele cameriera, segue padre e figlio con sollecitudine commovente.

Uscendo dallo studio la interrogo intorno alle esigenze del padrone. «E' di facile accontentatura — mi assicura sorridendo — il più delle volte non mangia che la sua consueta insalata, pasto preferito purchè bene innaffiato dal famoso chiaretto di Antibes». Oh! — continua la buona donna — Mr. Picasso è un grande uomo, ma è di gusti semplici. Ha un solo orgoglio ed una sola passione all'infuori della sua arte: L'automobile! » Infatti, vedo davanti alla porta una lunga macchina americana, ultimo modello, dalla carrozzeria extra lusso, lucida e splendente.

Picasso il mago, Picasso l'operaio, Picasso l'artista che assorbe, assimila, trasfigura e si rinnova, Picasso abbandona ogni tanto il clima e l'incantesimo della fantasia, per godere il brivido reale della velocità, e il rombo pulsante del motore.

«Se gli elefanti invecchiando hanno zanne più lunghe, io invecchiando ho un'arte più vasta: e questo è il segreto per non invecchiare mai», dice il grand'uomo. Forse è vero, ma forse il segreto sta invece nella sua capacità di aderire sempre all'immediatezza delle cose e del tempo in cui vive, di sapersi tuffare nella fredda e meccanica civiltà odierna, con lo stesso entusiasmo con il quale sa immergersi nelle fiabesche e mirifiche civiltà trascorse, di seguire, insomma, il consiglio di Montaigne: «Per poter vedere l'avvenire bisogna saper guardare il passato e non perdere mai il contatto con il presente».

E. Durini

Ritratto di Picasso

"OBRAS COMPLETAS„ DI ORTEGA Y GASSET

Ortega y Gasset è scrittore di sconcertante poliedricità. Nei sei volumi delle sue *Obras completas* troviamo radunati, accanto ai Saggi dell'*Espectador*, del *Tema de nuestro tiempo*, di *España invertebrada*, *Teoria de la Historia o Historiologia*, altresì pagine commemorative improvvisate sul marmo della tipografia, radiodiffusioni, brindisi. I saggi del *Espectador* già mostravano il profilo mal diboscato d'una *ingens sylva* O, quanto meno, d'un giardino inglese ripugnante ai maniaci della sistematicità ad ogni costo. Le *Obras completas* (Revista de Occidente, Madrid, 1948) dilatano, all'infinito, questa molteplicità di scintillii mentali, di *chispas*, di ermeneutiche sottili, applicate alla biologia, alla storia, agli aspetti mutevoli dell'arte e sopratutto alla storia ed al paesaggio spagnolo. E' infatti da un'analisi pessimista delle passività crescenti della storia iberica, seguite ad un'espansione che ebbe la subitaneità illimitata del miracolo, che Ortega ha spremuto la sua « *filosofia della vita* ».

Prima di Ortega, Georg Simmel aveva dato esempio di questo filosofare sciolto da rigore sistematico e già mutuava temi da esposizioni e recite espressioniste, dagli atteggiamenti del costume della moda, dall'architettura di Venezia, dalla pittura di Van Gogh. Ma l'autore della *Philosophie des Geldes* o della *Weltanschau-ung's Lehre* era lontano dal possedere l'acume, il raffinamento psicologico e razziale, e — diciamolo pure — la bravura, la virtuosità cromatica che fa talora, di Ortega, un emulo verbale degli scintillanti *hommages* di Debussy, il *Tema de viaje*: è uno dei profili caratterizzati, spiccatissimi dell'opera di questo scrittore. Un'intera filosofia pare balzare in lui — come una scienza balzò nel 700, l'Economia politica, dall'incessante raffronto tra le opposte fortune della Spagna e dell'Inghilterra. Dall'esame comparativo della campagna iberica con quella francese, Ortega pare avere diviso questa predilezione vagabonda con Azorin, il pastellista dei *Pueblos* di Castiglia o con Unamuno, anch'egli autore di *Andanzas de Portugal y España*.

La filosofia di Ortega y Gassel seduce per la sua originaria mancanza di programmatica sistematicità. Ortega procede alla maniera tutta familiare e parlata dei suoi grandi antecessori iberici d'un Gracian o d'un P. Feijòo ad es. Procede sul ritmo discontinuo ed in apparenza capriccioso della conversazione della annotazione del *tema de viaje*. Che cosa sono, in apparenza, quelle scaffalature di preziosi cristalli moraleggianti esposte nell'*Oraculo manual*, nel *Hèroe*, nel *Politico Fernando*, se non coacervi di riflessioni in apparenza divergenti?

Alla piena valutazione di queste *Obras completas* nuoce credo, la mancanza di tragica desolazione oggi di moda. Vi manca, infatti, quell'inconcludente divagare attorno alla « fedeltà, alla morte », che seduce le matricole del Prof. Abbagnano, cattivo parafrasatore in Italia di Heidegger e Husserl. Si avverte, infatti, una sorta di scampanio, una fiducia nella plenitudine umana, un credito aperto anche alla « magnificenza vitale » che, negli ultimi decenni, si è capovolta in ferocia bellulna.

Un'interpretazione giocosa e sportiva della vita fu infatti il primo contrassegno col quale il pianeta di Ortega si innalzò, ruotando attorno alla stella di Nietzsche, nel cielo della filosofia. Di Nietzsche e di Spengler, (verso il quale egli ha sollevato, a tratti, controvertibili dibattiti di priorità). La « vita ascendente » da lui preconizzata nei primi suoi saggi, è quella in cui l'amore alla lotta, la mentalità aristocratica e cavalleresca, il rischio e la temerarietà costituiscono suprema distinzione. Vita discendente è, viceversa, quella in cui l'uomo si impoverisce, restringe il suo bilancio vitale, lesina gli sforzi, si assopisce nell'inerzia od in un gretto utilitarismo. E' chiaro che Ortega, era intorno al 1915, nella scia degli entusiasmi di Nietzsche per « la tropicale magnificenza degli istinti » degli statuari belvedere e dei giardini architettonici del Rinascimento, dei condottieri effigiati da Donatello e del Verrocchio. Si davano per lui « età ascendenti » in cui si scatenano, con tirsi e crotali, le forze terribili e gli agonismi sopiti. E, viceversa, epoche di àgora, di piazza e di parlamento, in cui vagamente « ci si immagina il mondo come alcunchè dipendente dalle leggi dove la piccola intelligenza dell'uomo decide di tutto senza nebbia nè mistero ». L'accento, è meno belluino di quello di Nietzsche. La « magnificenza vitale » ha, in confronto della « volontà di potenza » di Nietzsche, un profilo meno aggressivo, meno cinto di elmo a chiodo, la si sente più prossima alla « gioia di vivere » della Rinascenza italiana (epoca alla quale Ortega non lesina la sua predilezione).

Pure, le affinità sussistono. E balzano agli occhi quando Ortega in un saggio, intitolato *El Origyen deportivo del Estado*, sostituiva alla rappresentazione dei giuristi contrattualisti — quelli della scuola di Rousseau, — un nucleo primitivo di giovani guerrieri e sportivi, coalizzati per la caccia e la razzia delle donne delle orde remote. Una combutta di ragazzi esuberanti — fuori eufemismo li chiameremo banditi o predoni — dediti alla rapina, atleti esemplari e sottoposti ad una disciplina misteriosa e tabù, quali fondatori delle prime convivenze statali. In questa maniera di vedere c'è esultanza, opulenza, e tattilità cromatica. E quel certo dionisiaco estetizzante dell'anteguerra n. 1 da cui sono usciti la secessione di Monaco, la prosa di Th. Mann, i poemi sinfonici di Richard Strauss, e le ispirazioni, sature di architetture crollanti come delle acqueforti di Piranesi, del compianto Osvald Spengler.

Meditasion del Escorial, *Tierra dramatica, tierra apacibile*, *Fraseologia y sinceridad*, *Sobre la muerte de Roma*, *Tres cuadros del Vino*, *Sobre un museo romantico*, *Hegel y America*, *Orygien depoztivo del Estado*, altrettante divagazioni che celano, sotto parvenze sfumatamente dilettantesche, un nucleo d'idee fortemente condensato, e che si può senz'altro qualificare un'interpretazione, ravvivata di sottili paradossi dei temi fondamentali dell'idealismo tedesco. Per Ortega vivere è fuoruscire, obbiettivarsi trasfondersi in un « altro da sè », in un'opera che sopravvive al suo impulsore. Ma questo antico tema germanico è inghirlandato da lui in variazioni così sottili, di così ardue iridiscenze, da far dimenticare il punto di partenza a favore della realizzazione artistica d'un saggio, che diventa poema sinfonico. Ma a rilevare questo carattere impressionistico e festoso occorreva che al terzo stralcio antologico delle opere di Ortega y Gasset (il primo, sotto il titolo di La Spagna e l'Europa, Licciardi, Napoli, fu mia iniziativa, nel 1936) —, a questo *Spettatore*, abbreviatissima e frettolosa compilazione di Bompiani (Milano 1949) presiedesse il prof. Carlo Bo. Il prof. Bo, mestierante taylorizzato della critica ermetica. Però le discipline ermetiche di ogni stile — conviene rammentarlo al Rettore di Urbino — impongono parsimonia — quanto meno — nello scrivere come nel parlare. Il prof. Bo, invece, di tutto scrive: di antichi e di moderni, di francesi e spagnoli, ed italiani. E sempre con versatile e periferica indifferenza denunciata, tautologico fraseggio. Un esempio fra cento? « la lettura di Ortega è veramente formativa, anzi talora addirittura violenta, e mette l'accento nelle parti vive, e nelle zone di maggior soluzione interiore ». Diavolo, caro professore? quale scrittore avrà messo l'accento sulle parti « morte » o ancora: « Ortega cede alla parola una pronunzia speciale, la pronunzia del movimento verso la conoscenza ». Ohibò! si darebbero anche filosofi promotori della non conoscenza, al di fuori dei critici e scrittori che spalleggiano il Bo? Segue un paragone, del tutto slocato con Gide, colla cui secchezza l'opulento Ortega non ha la minima analogia. Fortunatamente Ortega è scrittore tale da resistere ad una così compromettente imbonitura, ed a tutte le future preconizzazioni degli amici di Bompiani.

Lorenzo Giusso

IL VOLTO DELLA GERMANIA

Bonn, aprile

Se invece di portar seco da Oltre Atlantico, al seguito dei carri armati, un piccolo esercito di ri-educatori appositamente addestrati alla bisogna in corsi speciali e forniti di appositi libri di testo appositamente compilati in tedesco, se — diciamo — gli americani avessero avuto a propria disposizione nel '45 quella demokrin *di cui abbiamo sentito parlare l'altro ieri in rime allegre in un cabaret di Amburgo (un nuovissimo ritrovato chimico, sette pasticche — cura completa — trasformano in democratico perfetto il più indurito nazista) certo gli americani l'avrebbero propinata a tutta la popolazione germanica con lo zelo del missionario, con lo entusiasmo del benefattore; l'avrebbero propinata, con la forza magari, a tutti quanti senza distinzione, vecchi e giovani, pulzelle e maritate, ex nazisti ed ex perseguitati dal regime (non si sa mai!); sarebbero stati risparmiati forse soltanto i predestinati alle forche di Norimberga: per non essere costretti poi ad impiccare altrettanti democratici perfetti.*

Non c'era la demokrin, *e fu grande ventura per tutti: per i tedeschi come per gli europei. Giacchè la fatal droga avrebbe trasformato la nazione germanica. Avremmo oggi nel cuore dell'Europa un popolo orbato delle sue caratteristiche tipiche famose: lo spirito di prepotenza, la tendenza al sopruso e alla sopraffazione, il desiderio periodico di farsi strada nel mondo a grandi spinte, di farsi largo a gomitate possibilmente armate; un popolo che all'infuori dell'idioma nulla più avrebbe di tedesco nel senso classico della parola.*

Avremmo una nazione modello come nessun'altra di democrazia, pacifista fin nel profondo del cuore, tollerante e compita che quando trattasi di infilare le grandi scorciatoie della storia, quelle che più presto portano alla meta, lascia la precedenza alle altre: « Prego s'accomodi, prima lei! ». Un popolo ideale? Non crediamo. Temiamo forte che, perdendo le qualità bollate dal mondo come negative, avrebbe perduto anche quelle positive: l'amore forsennato del lavoro, lo spirito di resistenza alle catastrofi nazionali e la virtù di ripresa, il culto della precisione, ecc. Ogni nazione è una sintesi di pregi e difetti, estirpare i secondi e lasciar intatti i primi è temeraria impossibile impresa. La natura non consente siffatte operazioni di plastica collettiva, si vendica. Succede press'a poco — chiediamo venia del paragone — quel che succede castrando un gatto di razza: il felino perderà determinati attributi ma diventerà pacioccone, grasso, noioso: non più felino. Una Germania « castrata » dalla demokrin *sarebbe irriconoscibile: non più periodicamente felina ma pacioccona, grassa, poltrona, noiosa. Oppure chissà — le reazioni della natura sono imprevedibili — l'estirpazione dell'innato dinamismo avrebbe rotto l'equilibrio, aperto il varco alla idiozia o ad una dolce demenza: cinquanta milioni di scemi o di dementi dal Mare del Nord al lago di Costanza! E' un pensiero che dà le vertigini.*

Diciamo tutto ciò solo per compiacerci che gli americani non abbiano posseduto le pasticche miracolose e che l'esperimento della ri-educazione sia fallito lo stesso, anche senza demokrin.

Perchè, che la ri-educazione sia fallita è una delle poche cose di cui v'ha certezza in questo Occidente germanico dove tutto è ancora in divenire, il bene come il male. E' stato uno sbaglio, una semplificazione di comodo, ritenere e proclamare che democrazia sia l'opposto, il rovescio di nazismo. Chi meno nazista del Cancelliere Adenauer, allontanato nel '33 dal posto di sindaco di Colonia che aveva tenuto con alto onore da oltre vent'anni, e finito dopo il 20 luglio in un campo di concentramento? E chi meno nazista di Schumacher, il capo socialista al quale dieci anni di Lager rovinarono per sempre la salute, vero martire dell'idea? Ma chi, anche, più autoritario e intollerante di questi due autocrati che — questo è il bello — si accusano a vicenda di intolleranza?

Non sono molti i tedeschi che abbiano le carte in regola come il liberale ministro della giustizia Dehler, eppure proprio lui ha pronunciato un pubblico discorso che ha fatto allibire gli alleati e perdere le staffe a François Poncet. In fondo, aveva detto il ministro, se Hitler ad un certo momento ha dato il via ai Panzer e agli Stukas la colpa era della Francia medesima.

Chi oserebbe oggi rinfacciare mentalità nazista al governo di Bonn? Nessuno. Eppure esso tranquillamente dirama smentite ufficiali a verità lapalissiane, solari, documentate dai fatti: proprio come faceva Goebbels: tanto che il capo dell'ufficio stampa ad un certo punto s'è vergognato ed ha piantato la baracca.

E se fosse possibile organizzare un referendum all'insaputa degli interessati, frugare nel cuore della gente coi raggi X fotografare quel che hanno dentro, si vedrebbe p.e. quanto sparuta sia la schiera dei tedeschi disposti ad ammettere che l'attacco alla Polonia fu un atto di banditismo, una rapina a mano armata.

La democrazia come abito mentale un popolo ce l'ha nel sangue o non ce l'ha e i tedeschi appunto non ce l'hanno. Tutto qui. Nè per questo ci sembra siano da condannare e nemmeno da compiangere. Osiamo pensare che il giorno in cui tutto quanto il mondo — Russia compresa — fosse veramente e integralmente democratico, sarebbe una giornata poco allegra: un mondo senza sale e senza pepe. Non è possibile cambiare i connotati dei popoli, il « tedesco nuovo » è una chimera proprio come « italiano nuovo » di Mussolini. E del resto, diciamo la verità, a noi i tedeschi non dispiacciono affatto così come sono. Auguriamo loro di restare sempre così.

Delle due Germanie ce n'è una che porta ufficialmente il titolo onorifico di democratica: la Deutsche Demokratische Republik, *ed è la repubblica orientale del comunista Pieck: l'altro esempio di ri-educazione fallita! Chi ben guardi non può a meno di convenire con la nostra massima: vivere necesse est, rieducare non est necesse!*

Carlo Trotter

● La fisica e la chimica nelle loro moderne concezioni di estensione, moto, spazio, tempo, qualità, e della teoria atomica si incontrano ad un dato punto con la filosofia, da cui risulta una dimostrazione della vitalità della metafisica e degli essenziali principi della filosofia della natura. Su questo argomento è uscito in questi giorni un volume del cosmologo P. Hoenen, laureato in filosofia e fisica all'Università di Leida e per lunghi anni professore universitario di cosmologia in Olanda e poi alla Gregoriana di Roma.

Il volume ha per titolo « La filosofia della natura inorganica » ed è edito da « La scuola » di Brescia.

ITINERARI

LA SFINGE DI GIZA

Dalla piramide di Cheope, per un sentiero non più sulla sabbia ma sulla polvere, giù per una collina di minuta polvere di macerie, si scende alla grande Sfinge. Mi fermo a metà cammino e siedo su questa polvere. La sfinge va vista a distanza, si direbbe che essa stessa « fa » spazio, e conviene rispettare entro un certo limite questo suo riservato spazio. A man sinistra, verso occidente, le palme, i sicomori, il verde d'oasi che racchiude il Cairo, oltre il luccichio dell'acque del Nilo. Dall'altra s'alza, sul primo poggio del deserto, la piramide di Chefren. E, di fronte, su una terrazza di sabbia che dilunga verso Sakkara e Meidum, una prospettiva come di quinte gialle, basse e tutt'eguali, ch'è il villaggio arabo di Giza. Un gendarme con fucilone e foderina bianca sul fez è fermo tra piramide e sfinge: è grassotto, paziente, fa servizio lì, rosolato dal sole, come altrove. Negli anfratti degli ipogei, stanno accucciati tre o quattro arabi in camicione: sono i dragomanni, i poveri svolazzanti avvoltoi delle mancie, che spiegano ai turisti di che cosa si tratta. Ma visitatori non ce n'è, a quest'ora di meriggio, e quanto a me credo che ormai mi conoscano, hanno occhio e memoria, non vale la pena di affrontare la sferza solare per raggiungermi quassù e sentirsi ripetere di no venti volte di sèguito. E poi sono seduto in terra, come loro, e in pieno sole, questo mi sclassifica del tutto come turista. Quel gruppo di pitocchi, il gendarme, io: sotto il sole, sulla sabbia rovente, come nessuno: la Sfinge si lascia cogliere in solitudine, è l'unico modo di capirci qualcosa.

Sgombri e scavi e ripuliture intorno a lei han messo a nudo una roccia fulva, solcata a gole orizzontali dal vento, e vaghi resti di costruzioni sacre e funerarie, di tombe sotterranee, ma tutto reso opaco e precario dalla polvere. In questo scoraggiarsi della terra la Sfinge raccoglie il suo corpo leonino, la coda attorta e saldata al corpo, le zampe anteriori stese al suolo come muraglie. Sussiste lì in mezzo, assorta e chiusa in sè, come più su si raccolgono squadrate in rigor geometrico le tre colossali tombe nate dal mucchio di sassi su una via di deserto, e più alte delle cattedrali d'occidente. Ma non contano nulla nemmeno queste: quando furono erette la Sfinge già c'era, e non s'aveva notizia da quando e perchè; già durante la diciottesima dinastia Totmes IV l'aveva liberata dalla sabbia, lasciando di ciò un'epigrafe di adeguato orgoglio. Non ne sapeva nulla neanche Manetone, era già preistorica in tempi preistorici, la quinte del tempo davanti a lei restano precarie e futili come quelle laggiù del villaggio arabo. Un punto d'arrivo, straordinariamente remoto, di genti, dopo immenso cammino per deserti. Dall'ultimo groppo di roccia, giunti quasi a riva di fiume, ricavarono prima quel corpo leonino, poi testa d'uomo, col simbolo della divina potenza sulla fronte. Farla fu, in fondo, scoprirla, aiutare la terra a partorirla, con la gran faccia protesa, i grossi e fissi bulbi oculari, l'ampia voluta dell'orecchio, il taglio delle carnose labbra serrate. E quand'ebbero finito non dissero « è fatta » dissero certo: « è nata »: dalla roccia fatta bestia e uomo e potenza sovrana, a tu per tu con il sole.

Qui, di fronte a lei, si capisce bene che essa, la Sfinge, non apre nulla, è un errore metterla a capo d'una civiltà, della civiltà stessa dell'uomo d'oggi, e d'una storia, essa che nella sua suprema indifferenza le volge invece le spalle, l'ignora, assorta nella memoria d'un'epoca di cui non abbiamo nozione. Appartiene a un'èra morta, a una esperienza umana organizzata in modo per noi inconcepibile e fondata su percezioni perdute, conclusasi con qualche catastrofe tellurica, o con uno sterminio totale. Mentre su gran vastità di terre e d'impero cessavano a poco a poco le sorgenti, ed i fiumi s'inaridivano e le foreste si pietrificavano e si inabissavano aerei picchi, o quando già tutto ciò era avvenuto, una gente superstite attese all'inventario definitivo, al gran testamento, con tutta la vita di tutti organizzata solo a imbalsamare morti, a fissare il rituale d'oltretomba, ad avvolgere nel sepolcro il rotolo d'una storia, e ad aprire le porte dell'eterno come atto d'estrema saggezza, risolto una volta per sempre tutto ciò che v'era da risolvere. La Sfinge è affisa al ricordo di questo perduto evo degli uomini: quello che ancora nei tempi dei Faraoni qualcuno ricordava come il regno dell'alto Egitto, il regno del bianco, con la casa bianca che custodiva i tesori, i bianchi stendardi col fiordaliso, dove i re erano dèi, poi in oscure sopravvivenze di culto venerati in collettivo, e indicati soltanto, in sacro ritegno, come « I Morti ». Una gente che scriveva designando senz'altro le cose, e attraverso le cose capiva il pensiero e trasmetteva l'idea, il pensiero per sè trasparente di tutto, mentre i decaduti non seppero da quella prima evidente scrittura cavare altro che segni da connettere a fatica, espressioni non più che di suoni, il ricominciar dunque da un animalesco impaccio, dall'alfabeto addirittura, tanto erano scesi in basso.

Qualcosa di questo regno felice, e d'una splendida arte, sopravviveva ancora nelle primissime dinastie storiche, quando il saggio Imotep alzava le vaghe colonne della città funebre di Sakkara, in forme d'astratta bellezza poi sopraffatta dalla decadenza d'intrusioni semitiche quale si avverte nelle colonne enormi, ma aberranti ormai, di Luxor e di Karnak. E nei delicati rilievi della tomba di Ti, ancora a Sakkara, dove le forme e gli aspetti delle cose e dei lavori e delle vicende umane sembrano dalla levigata pietra evocati in dolcezza di memoria pregna d'un senso vitale ormai perduto, e d'origine magica; a paragone delle storie che poi affolleranno templi e ipogei, come prova di caparbietà e di superbia di fronte alla morte, quasi a sfidarla moltiplicando le statue e le incise imprese e prevaricando coi riti. Una traccia di quella straordinaria vita di prima della preistoria passò poi nell'arte cretese e nella Grecia, attraverso una vena di sopravvivenze di cui non sappiamo nulla, forse atlantidea; ed ecco allora il Principe dei fiordalisi a Cnossòs, e le colonne doriche del Partenone. Ma l'Egitto storico, aggravato da sangue diverso, continuò a vivere d'un'eredità via via sempre meno compresa, forse appena intuita ancora nel sacrario dei sacerdozi e nello sforzo di mantenere almeno nelle vene dei Faraoni una stilla di quel sangue della stirpe perduta degli Dei dal fiordaliso.

In realtà, la Sfinge non è affatto misteriosa, nel senso che non cela alcun segreto per noi, ma quello d'un tempo scomparso ormai e non più intelligibile. Essa non ha nulla da dirci. I Greci, nella congeniale riduzione di certi misteri al loro chiaro intelletto geometrico, finirono col tradursela in una maligna femmina (mentre maschio è, leone e uomo e Dio) proponitrice di micidiali indovinelli, come del superstite mago Imotep fecero il dio della medicina Esculapio. E allora, non poteva mancare, tra i Greci, chi quella Sfinge vincesse in intelligenza ed astuzia, e la togliesse di mezzo. Ma questa vera Sfinge non si cura certo di proporci enigmi, non ci guarda neanche, non guarda niente, intorno a sè: il suo sguardo, si capisce subito, è rivolto « dentro »; e dentro di essa, per noi, non c'è che pietra, compatta pietra su cui soffia il vento del deserto.

Francesco Formigari

NAPOLEONE
di Belloc

Nel suo volume su « La Crisi della Civiltà » il Belloc era giunto alla conclusione che l'unica speranza dell'Europa per il futuro non sta nell'idea meccanica di una federazione che è senza base storica e organica, ma nel ritorno a quella cultura e civiltà cristiana che per secoli si denominò, con termine generico, « Europa ». Ora che la ricostituzione di Europa è il problema più urgente, il Belloc ci presenta Napoleone sotto l'originale aspetto di un campione dell'unità europea. Napoleone, vissuto più di un secolo prima di noi, ci è mostrato sul punto di realizzare quella vitale necessità. Colla sua incoronazione a imperatore l'idea universale europea di una comune autorità e l'idea di imperatore si fusero. Nei due anni dopo con Wagram si offrì a Napoleone l'occasione di gettare stabili fondamenti di quella nuova società, di quell'Europa unita che soltanto tardi aveva preso forma nella sua mente. Egli aveva in mano il destino di quella nuova Europa che era stato lo scopo di tutte le guerre. Con Jena la pace napoleonica e la riorganizzazione dell'antica civiltà europea parevano assicurate: parve che la Cristianità si fosse messa in cammino verso l'unità e il rinnovamento. Ma Napoleone trascurò quell'occasione volgendosi contro la Russia e così gettò all'aria quell'Europa che egli stesso aveva costruito. La disfatta della rivoluzione e del suo spirito nel 1814-15 permise il rinnovarsi della disunione europea. L'impresa che si ricollegava all'immortale tradizione augustea e avrebbe dato la pace al nostro mondo non fu compiuta e l'urto caotico che, da tre secoli, minacciava la distruzione della società è diventato un perpetuo pericolo. Le ultime guerre hanno portato a un grado tale di confusione da farci dubitare della sopravvivenza della nostra civiltà.

Se in certa misura si può dire che Napoleone sia riuscito facendo diventare universali certi postulati del cittadino e certi sistemi amministrativi che, restano si è perchè egli riuscì a imporre all'Europa l'unificazione ma non la vivente consapevolezza dell'unità.

La tesi così attuale del Belloc nulla toglie alla più minuziosa informazione dello storico nè all'arte di grande scrittore in questa completa biografia della vita e delle imprese di Napoleone che Vezio Melegari ha tradotto in modo egregio.

U. P.

H. Belloc: *Napoleone*, Longanesi, 1950.

IRENE INNOCENTE

Un napoletano d'ingegno, grande estimatore del Betti e amico nostro, ci suggerisce le parole più adatte a entrare in argomento. Egli dice: « Il Betti è come certi chirurghi che operano il cervello. Molti sono i pazienti che gli muoiono sotto i ferri. Meno gliene morrebbero se, alla pari di altri colleghi, operasse soltanto appendiciti o estirpasse verruche ». Si può sottoscrivere con la sodisfazione di chi vuol dire la verità, dando tuttavia una testimonianza di stima e di rispetto. Perchè questa sarà una partecipazione funebre: Irene è morta; non già nata morta, come qualcuno ha detto; è morta sotto i ferri, per errore di diagnosi e di tecnica.

Assistendo all'ultima rappresentazione, osservavamo con simpatia e speranza, che il regista e gli attori avevano tenuto conto delle osservazioni fatte dalla critica alla « prima ». Rialzate le luci, resa più incisiva e dosata la recitazione, i due primi atti apparivano promettenti ed efficaci, alla solita maniera bettiana, suscitando un'atmosfera di tensione tragica e di incubo diffuso. Qualche lungaggine, una palese tendenza a sfruttare, fino all'estremo limite, l'attitudine del pubblico a esser tenuto in vibrazione sospensiva, a fruire di ponti e passerelle, a mantenere una sorta di candore ignaro, quando già troppi elementi concreti lo hanno informato; insomma, la tendenza spesso presente nel Betti, a sfruttare liricamente una condizione drammatica che da per suo conto strappate impazienti, e vorrebbe correre verso la conclusione, mentre il perfezionamento letterario e poetico dello « stato d'animo » le impone adagiamenti contro natura e svolamenti tortuosi: tutto ciò, dicevamo, non ci pareva sufficiente a giustificare le critiche amarissime toccate a questa ultima fatica del drammaturgo, e confessiamo di aver sperato che, in grazia della nuova recitazione e degli accorgimenti finalmente impiegati, il dramma si salvasse. Mentalmente, facevamo noi tagli spietati; e ci figuravamo questo o quell'attore, nelle parti che si andavano svolgendo sotto i nostri occhi.

Eravamo ingiusti, e poi lo capimmo; ma intanto, sostituendo un Ruggeri a Tino Bianchi, nella parte del folle, macerato padre di Irene, la nostra immaginazione integrava il dramma e la sua teatralità; e dando più giovanili e più candida perplessità alle ambizioni e alle illusioni del carabiniere Benassi, rendevamo un buon servizio al Betti, i cui personaggi crescevano indubbiamente di statura. Ma anche questo giuoco finì presto. Quando, infatti, non trovammo volto di donna abbastanza bello, nè voce di attrice abbastanza angelica, nè anima di interprete femminile tanto alta e vibrante, che potessero giustificare la presenza, la funzione il significato di Irene, capimmo che il lavoro era proprio fallito. Confessiamo di averne sofferto. La più gran parte di esso era trascorsa tra indugi facili a rimuoversi; così sanguigna da richiedere un salasso, ma vitale. Improvvisamente, verso la fine del II atto, sentimmo che il dramma stava agonizzando, e fummo certi che niente più l'avrebbe salvato: a quella svolta, la diagnosi era stata sbagliata, e le pinze andavano traendo alla luce visceri delicatissimi, da lasciar funzionare tranquilli nella loro sede segreta, donde fino a quel punto avevano alimentato la vita animale del lavoro. Insomma, esso cade con l'apparizione di Irene. Cercheremo di dire perchè. Intanto, ci si conceda di indagare qual sia la pastoia che così spesso, in questo e in altro Betti, sembra infrenare le strappate e le imbizzarrite della immaginazione drammatica. Anche a proposito di « Lotta fino all'alba » osservavamo che il I atto soffre, non tanto di stasi, quanto di *surplace*, come dicono i velocisti della bicicletta, che, prima di avventarsi contro la inerzia del mezzo meccanico, compiono miracoli di equilibrio, fermo e dinamico a un tempo. Tal pastoia crediamo sia la liricità del Betti: un suo antico patrimonio non tutto speso, un suo noto amore non tutto sopito, un veleno non dosato, che entra in circolo e desensibilizza prima, paralizzando poi. Ma poichè pensiamo anche noi che spetti all'ingrediente lirico il cómpito di elevare il « genere », non rimproveriamo al Betti altro che un uso, fino ad oggi, non perfetto della liricità: questione di dose, per dirla in parole povere.

I malati del Betti son forse tutti malati di malattia preconcetta: un male che egli sembra sforzarsi di far credere singolarissimo, mentre più lo studi e più senti di doverlo giudicare comune, originario. « In ogni casa dove c'è un orto — matura un morto »: citiamo a memoria, chi sa come storpiando, un frammento lirico che da moltissimi anni giace in un nostro deposito di acquisizioni poetiche. Siamo convinti che tal frammento appartenga a una poesia del Betti; in ogni modo, è notevole il fatto che sempre, assistendo a un dramma del Betti, questi due versi ci vengano in mente, e ci sembrino la battuta fondamentale che i protagonisti si rimandano all'infinito, non dicendosi altro e pur dicendosi abbastanza. Le altre battute, le mille parole che i personaggi pronunziano, affondano senza effetto le loro acutezze nel flaccido di questa premessa renitente ad ogni estro ulteriore.

Quel « morto » bettiano incombe su tutto, e il solo svolgersi ad esso concesso, è nella corruzione cadaverica. Il vasto corrompimento della società che caratterizza l'opera del Betti, potrebbe essere in questa originaria intuizione. Orbene, quando avremo detto che in ciò identifichiamo il decadentismo del Betti, e soggiunto che dal decadentismo non sappiamo aspettarci nessun grande teatro, avremo spiegato, almeno a noi stessi, il fascino che spira da questa perpetua inquisizione, ma anche la delusione in cui si risolve la sentenza del giudice: infatti, o anch'egli fa parte di quel numero, o non comprendiamo come potrebbe, lui vivente, condannare gli sciagurati che mai non fur vivi.

Sembreremo in contraddizione con la speranza più volte espressa, che il B. possa darci una grande opera teatrale, se non aggiungessimo di aver più fiducia nel poeta che nel giudice. Quest'ultimo potrà anche, per naturale disposizione, adagiarsi tra i suoi delinquenti; ma il poeta, prima o poi, dovrà scoprire quel recesso dello spirito ove non si delinque mai, e dove l'uomo elabora linfe incorruttibili, perchè in esso è — come il medioevo credette fermamente, e noi stessi crediamo — inesausto desiderio di bene. Da tal concezione soltanto è forse possibile risalire ai valori e alle altezze della tragedia greca, come dimostra l'unico prodotto in tal senso tragico della nostra letteratura, la Commedia dantesca, giudicante ma anche commiserante l'uomo che pecca e si perde per desiderio di amore, « immagini di ben seguendo false ».

●

Ugo, brigadiere dei carabinieri, è inviato in un paesino di questo mondo, a indagare oscure malefatte che ne turbano profondamente la vita. Capita proprio nella casa del segretario comunale che è il colpevole o almeno l'accusato ufficiale, e vi pernotta, cedendo alle lusinghe di un richiamo femminile, una donna nemmeno vista bene, ma goduta senza sospetti nè remore, giacchè il padre stesso di lei, il segretario, apertamente incoraggia l'incontro. Il giorno dopo, si svolgerà in Comune l'inchiesta contro il segretario, che risulterà colpevole d'essersi appropriato pubblico denaro, ma così poco, così poco che il carabiniere sarebbe incline all'indulgenza, se il Sindaco, irritato da questa disposizione più sentimentale che razionale, e più pietosa della figlia che del padre, non finisse con il denunziare altre misteriose ma gravissime colpe del segretario, che ne impongono l'allontanamento addirittura per motivi di ordine pubblico. Infatti, si assiste alla sfilata di testimoni di accusa e di difesa, si ascoltano voci di tumulto, si respira l'aria greve di un oscuro delitto che contamina tutto, e pur non vuole apparire alla luce. La verità è che tutti si son resi colpevoli di aver abusato della figlia del segretario, un troncone di donna, bellissima dalla vita in su, paralizzata negli arti inferiori. Il travaglio del paese non è tanto originato dal bisogno di una liberazione fisica, quanto, forse perchè non traspare chiaramente dal lavoro, dal conflitto vivissimo in ognuno, tra la certezza della schiavitù imposta ai sensi da quella donna, la gelosia di saperla di tutti, e l'oscura intelligenza della vile, abominevole condizione in cui ci si è cacciati, senza veder come se n'uscirà. Infatti, quando i paesani avranno ottenuto il « foglio di via » per tutta la famiglia del segretario, si ribelleranno unanimi, e assedieranno la casa di Irene, perchè ella non scappi. Il guazzabuglio dei sentimenti non è, tuttavia, così vivificato dalla fantasia, che non ripugni insopportabilmente alla logica. Ma, se il dramma avesse continuato a svolgersi, come nei primi due atti, avendo a protagonista tutto il paese; se gli fosse stata data una soluzione che sciogliesse umanamente tutti, non parleremmo oggi di lavoro mancato. Invece, dalla fine del II atto, protagonista diventa Irene, il dramma è suo, e gli altri si trasformano in coro, che, lungi dal chiarire la vicenda, la intorbida nello sfondo, irreparabilmente.

Irene, che ha sentito nell'amplesso del brigadiere ignaro del suo stato fisico, il sapore di un autentico slancio vitale, non corrotto, come negli altri, dalla perversione eccitata, ama finalmente, e vuol fuggire. Ma la sua fuga conduce troppo lontano: infatti, si getta da una finestra, e vien portata in scena, dove il brigadiere, con risoluzione tanto nobile quanto immatura nel suo e nel nostro spirito, la sposa in punto di morte. Si può credere che il suicidio della sciagurata riconduca una pace immeritata in quell'oscura parte del mondo. Lo spostamento di obiettivo disorienta il pubblico e lo irrita; la gratuità del marciume rappresentato, lo esaspera: donde i fischi, pochi ma convinti. Eppure, si era presentita un'impostazione più promettente, allorquando il padre confessava di aver voluto lui che la figlia avesse dalla vita il dono che tocca a tutte le donne, di esser stato lui a ribellarsi, sconciamente mendicando, se non la felicità, almeno l'oblio della condizione fisica per la figlia paralizzata. Si era creduto che l'autore mirasse a contrapporre la coscienza delittuosa del paese e la convinzione deforme del segretario, che tutto l'accaduto fosse carità eserci-

(continua a pag. 8)

Vladimiro Cajoli

Enzo Staiolo, il bimbo di « Ladri di biciclette » nel film Lux « Linea bianca »

LA RADIO

GAETANO LAMA

Il 21 marzo, nella trasmissione « Prego, maestro... », Nunzio Filogamo si rammaricava che Gaetano Lama, al quale era dedicato quel numero della rubrica, non potesse esser presente negli studi della R.A.I., perchè indisposto. Ieri, 27 marzo, i giornali hanno dato la ferale notizia: G. Lama è morto. Ricordiamo di aver scritto nel nostro taccuino di appunti radiofonici, in data 21, parole che spiegano perfettamente la nostra commozione di oggi. Trascriviamo senza elaborare, desiderando che le nostre parole evitino la gonfiezza dei necrologi: e, se gonfie hanno da essere, sia gonfiezza di partecipazione viva, di cui preferiamo assumere tutta la responsabilità, mentre, in questi casi, si lascia sottilmente intendere d'essere sforzati al patetico dall'impressione immediata.

« Si manifesta sempre meglio la nobile funzione di questa rubrica, (Prego, maestro...). *Chi, degli ascoltatori comuni, ricordava che tante care e celebri e indovinatissime canzoni appartengono a questo ricco autore napoletano?* Addio, mia bella, addio!... Silenzio cantatore... Mimosa... Cara piccina... *e tante, tantissime altre. La prima nacque in trincea, le altre in combattimenti forse non meno impegnativi per il sentimento napoletano; e il Lama v'ebbe a compagni i suoi poeti, i Murolo, i Bovio, interpreti di anime semplici e di languori sani. Se vuoi renderti razionalmente conto del fascino apparentemente irragionevole esercitato da queste musiche, rifletti un poco, e scopri che la grande tradizione poetica, e a volte morale, della patria, ripete qui, con voce minima, i suoi temi eterni. Inutile citare l'orazione « dulce et decorum », per convalidare lo squillante: « se non partissi anch'io, sarebbe una viltà »: si può esser certi che il Lama e il suo poeta non pensarono minimamente a Orazio; e nemmeno, forse, al più vicino: « chi per la patria muor, vissuto è assai; la fronda dell'allor non langue mai ». E folle sarebbe ricercare in modelli augusti il senso dell'infinito, le voci del silenzio, l'annullamento dell'essere che affida alle persuasioni della natura circostante il messaggio doloroso. Altrove un acquerello tenuissimo ripete ideali cari all'erotismo illuminato: vedi casette tra rosai, ascolti il canto dell'esule che le rimpiange esalando sospiri ben degni, quanto a umanità, dell'ora che* volge al desio. *Una metastasiana levigatezza formale, stende una patina di malinconia sulla risoluzione di dire addio a chi sa qual Nice. « No, cara piccina, no; così non va: diamo l'addio all'amore, se nell'amore è l'infelicità ». Accostamenti? Non è necessario; basta dire: sangue.*

Insomma, hai il senso che lo spirito della nazione sia spesso rappresentato dal suo canto spicciolo, meglio che dalle grevi rievocazioni dei filosofi. Posto così di fronte a certe piccole cose, capisci che malinconica idiozia è il regionalismo: senti questa voce napoletana che si dilata e diventa coro in tutta Italia, e maledici a quei turpi politici che si affannano a dividere ciò che la spontanea creatività delle regioni ha tentato di fondere, arricchendoci tutti. Oggi è una voce del sud, domani sarà del nord, del centro, dell'ovest; ma, un attimo dopo che è nata, non importa più niente dove sia nata: la lavandaia d'Aosta, il portuale di Savona, Caruso, Gigli, Schipa la rivendicano tutti come propria. Infatti, chi di noi ricordava che tante belle melodie appartenessero al Lama?

Alla Radio incombe anche questo dovere, così caratteristico delle sue qualità tecniche e storiche: far ben capire che, oggi, il mondo deve fondersi e le barriere debbono cadere. Ecco perchè insistiamo nell'opinione (secondo certuni blasfema) che i veri interpreti della radiofonia, per ora, si sono dimostrati principalmente gli oscuri inventori di rubriche come questa, e non i papassi della pseudo cultura. Essa, nell'impiego odierno, fa pensare all'acqua ossigenata che si versi nelle orecchie; ferve, spumeggia, par che faccia chi sa che; invero, se scioglie un po' di cerume, non passa oltre il timpano ».

●

Coloro che s'aspettavano il promesso séguito della nostra polemica, non dovrebbero esser delusi, perchè il séguito c'è. La morte del Lama ci ha indotti soltanto apparentemente a deviare. Non può esser dubbio che noi additiamo come buona radiofonia la rubrica « Prego, maestro! », quando il maestro sia così rappresentativo come il Lama. Ma questo è l'elogio di una frazione piccolissima di giornata radiofonica, e non esclude l'apprezzamento di altre frazioni, come quella, per esempio, dedicata, alle 23.30 di lunedì 27, ad Alban Berg. Una bella, chiara, esauriente lezione di dodecafonia di Luigi Rognoni è stata seguita dall'esecuzione della « Lyrische Suite » per quartetto d'archi. Siamo palesemente agli antipodi, ed è certo che i fischiettatori abituali del Lama, non capiranno molto del Berg. Ma gradiranno ugualmente, e si gioveranno della lezione, anche se poi chiuderanno l'apparecchio, dichiarando di non capire come un commento così chiaro possa applicarsi a musica così difficile. Si ha fede in questa musica considerandola anche come fatto poetico oltre che come espressione storica di intellettualismo? Si perseveri nel propagarla, spiegarla, imporla, ma per gradi, con estrema cautela, creando prima la curiosità poi il gusto. E l'accorgimento fondamentale sarebbe quello di affidare proprio queste rubriche difficili a volgarizzatori facilissimi, perchè gli specialisti tendono a complicare, e vanno sempre oltre le stesse intenzioni degli Autori, in quel dilettoso giuoco dell'ingegno che è l'esegesi creativa.

Per oggi basti additare questo inconveniente non trascurabile, di cui potremmo anche dare (e forse un giorno daremo) prove chiarissime: che alla Radio, i presentatori delle cose, diciamo, « intelligenti », esagerano spesso in acutezza, smaniano di « creare sul creato », e intorbidano, a danno comune.

V. I.

● Il Premio « Eugenio Nadal » è stato vinto da Josè Suarez Carreno, per la sua prima opera « Las ultimas horas ».

PINKY

L'America, il paese libero per eccellenza, nasconde ancora in sè i germi di un pericoloso razzismo retaggio della guerra di secessione, che sovente esplode in episodi di inumana intolleranza. Specialmente l'odio di razza è ancora sentito negli stati del Sud, ove lo schiavismo negro era più radicato. In ogni campo delle arti, si è sentito il bisogno di insorgere contro simile ingiustizia. Sono ben noti (ultimi di una lunga serie) il romanzo *Paura* di Wright e il dramma *Il mulatto* di Hughes, ispirati appunto a quell'odio che, fomentato dalla società, pare sia volutamente tollerato dalle stesse leggi. Il romanzo di Rickettes Summer, dal quale Elia Kazan ha tratto la materia per il suo ultimo film, « Pinky », rimette nuovamente al giudizio della pubblica opinione il problema della vita sociale dei negri. Ma questo romanzo (o forse la sceneggiatura?) non ha la tragica disperata realtà di *Paura* nè l'aspro lirismo del *Mulatto*. « Pinky » è un film lineare, a volte monotono, prevedibile, data l'impostazione della tesi polemica, sia nelle fasi del racconto, sia nei rapporti fra i personaggi. Manca di quel mordente che Elia Kazan ci aveva dato in *Barriera invisibile*, il film con il quale difese gli ebrei, e di quel crudo realismo di *Boomerang* che rimane ancora il miglior film di questo pur interessante e coraggioso regista. Forse nel lodevole intento di non soffocare gli intimi valori umani dei personaggi sotto il peso di una aperta propaganda, il regista ha affrontato la tesi polemica non direttamente con violenti contrasti, ma l'ha analizzata attraverso le realizzazioni dei singoli personaggi in modo da lasciare al pubblico il giudizio, necessariamente favorevole, sul conflitto.

Ma sovente, proprio per un insistito indulgere alle reazioni delle « vittime », il racconto, pur giusto e preciso per annotazioni psicologiche, scade in un mielato sentimentalismo che contrasta con gli indirizzi polemicamente arditi del soggetto. « Pinky » è il soprannome che vien dato a quei negri d'America che, discendendo da matrimoni misti, acquistano, per fisiologica conseguenza, l'apparente somatismo dei bianchi. Il nomignolo Pinky è diversamente inteso dalle due razze: con dispregio da quella bianca, con orgoglio da quella negra (o almeno così dovrebbe essere) per il ricordo che lo stesso nome suscita riferendosi al primitivo « colore ». Pinky è una giovane che ha studiato, diplomandosi infermiera, tra i bianchi del nord, i quali appunto per l'equivoco della sua apparenza l'hanno sempre trattata da pari loro. Quando essa ritorna al paese natio, nella misera casa dove vive la nonna negra che ha continuato a stacchinare da lavandaia per far istruire la nipote, Pinky sente che quella uguaglianza non esiste. Ne ha le prove in ogni momento della sua nuova vita. Pinky sta per essere sopraffatta dalla amarezza e decide di rifugiarsi nell'amore di un uomo bianco che la vuole sposare e condurre nel Nord, ove i pregiudizi di razza sono meno accesi.

Ma a questo punto avviene la crisi. Una crisi in cui l'orgoglio di quel nome serve da bandiera al suo spirito romantico e battagliero. A smuovere l'animo di Pinky è il testamento di una vecchia signora di razza bianca, un tipo come se ne trovano molti nella cinematografia americana: aspetto duro, parlar burbero, ma cuor d'oro. La vecchia dama che, prima di morire è stata assistita da Pinky, ne ha potuto ammirare il carattere: facendo testamento, ha lasciato la maggior parte delle sue sostanze alla giovane infermiera. Si ribellano a questo testamento i parenti della morta e tutti i bianchi che intentano un processo per circonvenzione. Pinky è decisa a difendere non tanto il patrimonio quanto il diritto di parità dei negri; e il regista, non potendo oltre esasperare la polemica, dà la vittoria a Pinky al termine di un processo talmente chiaro negli sviluppi e nella conclusione e così simile nello svolgimento a tanti altri già visti, da risultare non molto interessante. Pinky, inoltre, allontanerà da sè l'uomo amato per dedicare tutte le sue energie alla difesa dei diritti della sua razza. Certo, in questo film diretto con molta nobiltà da Kazan, manca un approfondito esame della psicologia negra, che sembra essersi sbiadita come la pelle di Pinky. La recitazione degli attori, cura particolare di ogni regìa di Kazan, è concertata con perfetto equilibrio e con significativa aderenza ai caratteri dei singoli personaggi. Jenny Crain, l'attrice dell'annata, è Pinky e si abbandona al suo personaggio con trasporto, a volte troppo dolce, ma sempre sincero e comunicativo. Questa attrice è tuttavia preferibile, quando, superando il suo aspetto di piccola borghese ingenua e romantica, che pur l'ha condotta al successo, scatta e rivela un temperamento decisamente drammatico mediante una recitazione scarna ed essenziale.

Le fanno mirabile corona l'immancabile ma sempre preziosa Ethel Barrimore nella parte della vecchia dama, e la negra Ethel Withears, la rassegnata nonna Dasy.

Leonardo Cortese

NOVITÀ IN LIBRERIA

SAGGI DI J. E. ACTON

L'antologia di scritti storici dello Acton, testè pubblicata da P. Alatri, ci fa rimpiangere di non poter leggere, nella stessa felice veste italiana che parecchi altri saggi della storiografia e della pubblicistica liberale inglese del secondo Ottocento: di quel periodo in cui il «problema» del Risorgimento italiano e la grande «questione romana» suscitano appassionate discussioni anche in Inghilterra, come del resto in tutta Europa. Soltanto una visione d'insieme dei varii scritti, almeno fino all'anno cruciale dell'occupazione di Roma e del Concilio Vaticano, potrebbe consentire al lettore italiano un'adeguata comprensione di certi motivi essenziali della polemica che si svolge, in relazione alle esigenze specifiche della cultura e della situazione politico-ecclesiastica inglese, fra liberali e non cattolici, liberali cattolici, e cattolici diffidenti o recisamente avversi all'ideologia liberale. Certo, il traduttore ci ha dato una sommaria esposizione di alcune fasi, di alcuni momenti di questa polemica: ma spesso emergono, in quest'esposizione, piuttosto le sue conclusioni, che gli elementi per un sereno giudizio, per una piena comprensione dei diversi punti di vista. Certi illustri interlocutori, come il cardinal Newman — quel *father* Newman che neppur l'opinione anglicana più diffidente avrebbe sempre trattato con durezza — entrano nell'introduzione dell'Alatri proprio un po' come certe comparse, o certi attori secondarii, che fan scena muta, o vengon rapidamente accompagnati alla porta. Altri vescovi cattolici inglesi vengon senz'altro catalogati «oscurantisti»: non mi scandalizzo, perchè mi interessa ogni giudizio, e non si fa la storia senza giudicare, ma vorrei sopratutto conoscere le circostanze in cui hanno agito quegli uomini di Chiesa, le circostanze che hanno acceso nel loro animo certi eccessivi timori che li hanno forse irrigiditi in una sterile difensiva. Questo per capire il lungo dissidio, che ha tanto amareggiato Newman, sulla partecipazione dei cattolici alla vita delle università, e in genere alla vita culturale inglese. Aggiungerei a quel che dice l'Alatri, a p. XIV dell'introduzione, almeno un cenno sul famoso saggio dello Newman, *The Idea of a University*, del 1851, che affronta il problema dell'autonomia della cultura, con rara chiaroveggenza e serenità. In generale, l'analisi approfondita di queste «circostanze» avrebbe meglio chiarito lo sviluppo del pensiero e degli atteggiamenti pratici dello Acton, che appare un po' troppo *monolitico* al suo commentatore, come troppo monolitico risulta il profilo della battaglia ideologica liberale, riassunta, alquanto arbitrariamente, nell'unica etichetta dello «storicismo». E l'elemento giusnaturalistico, e la «morale eterna», nonchè assoluta, a cui sempre si riferisce lo Acton? Certo, proprio lo Acton introduce coraggiosamente elementi relativistici, e attinge a quella concezione individualizzante del mondo storico che gli è stata insegnata dai grandi maestri della storiografia romantica tedesca: ma la tensione che si stabilisce fra i varii *principii* a cui s'ispira non solo come storico, ma come «uomo», come testimone dell'età sua, non risalta pienamente nell'interpretazione dell'Alatri, che imita un po' troppo lo Acton «ideologo»: insegue e chiude in formule i grandi problemi, e perde di vista l'umile realtà.

•

Perchè, si chiede uno studioso inglese in una breve comunicazione alla *Historical Association* di Cambridge (H. Butterfield, *Lord Acton*, Londra 1948) lo Acton cadde in strane angustie mentali, progressivamente aggravate, dopo il suo ritorno in Inghilterra, una volta conclusa la felice parentesi formativa «europea», e gli studi severi e fruttuosi affrontati a Monaco di Baviera, a contatto con i grandi ricercatori germanici, specialmente col Döllinger? Il Butterfield non pretende di dare una risposta: ma cita dei documenti significativi attingendo in specie alle sue lettere ed alle carte più intime. Ho parlato di angustie, e non di una crisi salutare, pur tenendo presente gli aspetti fruttuosi, l'immensa ricchezza di certi tormentosi dibattiti interiori: di quelle inquietudini che il Newman non esitava a dichiarar necessarie e salutifere sul piano religioso, oltre che nell'ambito della cultura, Ma il maturo Acton appare al Butterfield come una grande e forte quercia, di cui il fulmine ha stroncato uno dei rami principali; ricorda, ancora, che i suoi studenti intorno al '90 solevano dire che «aveva sempre nel cervello l'Inquisizione». Così, l'uomo che si era giustamente tormentato sul gran problema delle persecuzioni religiose, ed aveva introdotto finissime distinzioni «storicistiche», valutando l'atto grezzo in modo diverso secondo i principii a cui era connesso, secondo il costume storico, ecc. (e non è detto che egli fosse sempre felice in quelle conclusioni) giunge con gli anni a un sempre più rigido moralismo, a un «feroce» ideologismo liberale, per cui il Butterfield parla di un «caso di ossessione». Per. es., lo Acton si oppone al Döllinger, dichiarando di non poter pensare che un «oltramontano» sia degno dell'eterna salvezza, e trascrive queste testuali parole in un appunto del 16 luglio 1882: Döllinger ammette purtroppo che «essi hanno diritto alla tolleranza»; vede in uomini come Gerson, Arnauld, Lutero, Bossuet, Pio VII, S. Bernardo, Lacordaire delle virtù, «dove io non vedo che vizii». Dispera di sè stesso e della sua opera e scrive «Io sono assolutamente solo nella mia essenziale posizione etica, e perciò sono inutile». Allora Döllinger, che pure era uscito dall'ortodossia cattolica, che non era «ultramontano», e che lo amava come un vecchio discepolo, cominciò a catalogarlo fra «quei giudici che impiccano e che sono propensi a reprimere maltusianamente l'accrescersi della popolazione». Ma lasciamo l'ironia, e vediamo qualcosa che ci chiarisca le fonti del pensiero dello Acton, nella gioventù come nella vecchiaia.

•

Il saggio dello Mathew, a cui l'Alatri si riferisce solo nella bibliografia, sugli «anni formativi» dello Acton, apparsi nel 1946, non ha avuto commenti troppo entusiastici fra i colti inglesi: però si sofferma su circostanze meno note e testimonia di una acuta sensibilità per le più sottili sfumature dei varii «mondi» storico-sociologici, nei quali si formò lo Acton. Poteva esser utilizzato più spesso da un interprete pronto a sottolineare, come è doveroso, senza tendenziosità ideologica, certe reazioni e certi stati d'animo «di classe» o «di ambiente». Il nesso fra le varie esperienze politico-sociali francesi, italiane, inglesi e tedesche non si sottolinea mai abbastanza, quando si parla di uno Acton: l'Alatri l'avrebbe del resto degnamente illustrato in un saggio più ampio, di cui (se mi è lecita la piccola indiscrezione) l'introduzione pubblicata non è che un riassunto. E' chiaro, per es. che il liberalismo ottimistico anteriore al fatale colpo di stato del 1851 al plebiscito che dà il potere a un Luigi Bonaparte, non è il liberalismo «senza illusioni» dello Acton posteriore. Citerei un brano assai significativo del 1878, di un articolo sul saggio dello Erskine May, su *La democrazia in Europa*, dove Acton accusa i demagoghi repubblicani e socialisti francesi di aver creato, coalizzati con i socialisti, il mito del «salvatore della società», dopo aver reso possibile un nuovo dispotismo — cioè il secondo Impero — attraverso l'*errore* del suffragio universale; continua poi a denunciare i vizii e i pericoli della democraza, che giudica con gli occhi di un *whig* inglese, di un liberale aristocratico, ed anche, diciamolo pure, di un intransigente difensore della libertà interiore. La democrazia, «non meno della monarchia o dell'aristocrazia, sacrifica ogni cosa alla propria conservazione, e tende, ad esaurire il sistema rappresentativo, ad annullare le forze di resistenza e di deviazione, a dar libero gioco, attraverso il Plebiscito, il Referendum, il Caucus, alla volontà della maggioranza». Così dalle giovanili simpatie per l'ideologia antigiacobina di un Burke, caro ai cattolici del gruppo di Döllinger, scaturiva, colla complicità delle delusioni del '48, del '51, del '59, un'ideologia liberal-conservatrice, antisocialista, antistatalista, che ha almeno un aspetto notevole: la polemica contro le «maggioranze oppressive» richiama l'attenzione sulle minoranze, e sui modi per garantirne i diritti. Qui del resto troviamo il punto di passaggio fra l'Acton scrittore politico e l'Acton storiografo, che ancor nella prolusione del '95, tradotta dall'Alatri, fa valer l'esigenza di *giustificare l'avversario meglio di quel che egli giustifichi se stesso*. Sappiamo, d'altra parte, in quali interiori tormenti lo gettasse la necessità, anzi la libera determinazione, etica e scientifica, di riconoscere il «bene» dell'avversario, quando questo avversario era incorso nei massimi delitti *contro l'uomo*: intolleranza e omicidio. Forse l'Alatri ha un pò semplificato, concludendo, la psicologia dello Acton, come ha schematizzato, da buon erede del più rigido laicismo antichiesastico, il processo di sviluppo dell'organismo «Chiesa» nel caso del cattolicesimo. Poniamoci pure sul piano della «storicità», senza ricorrere alla trascendenza, ma non è mai il caso di trarre conclusioni frettolose. Neppure è lecito riportarsi soltanto alla pubblicistica contemporanea, per giudicare di un evento il Concilio Vaticano, da cui ci separano ormai settant'anni di storia. Proprio lo Acton, nei suoi momenti più felici, scriveva che «la realtà interiore della storia è così diversa dal rovescio delle carte», visibili, sul tavolo da gioco, all'impegnato giocatore. D'altra parte, scriveva, nei momenti «feroci» del suo eticismo liberale: «il trionfo del liberalismo è consistito nel distruggere deliberatamente l'opera di secoli di storia» (cit. dal Butterfield, p. 11).

Edificare, anzichè *restaurare*, questo pare oggi il problema non risolto di certo «liberalismo storicistico», socialmente conservatore, in cui ebbe a formarsi lo Acton: ma il problema giace sempre sul «tavolo da gioco»: tanto più siamo esitanti a concludere, per non perderci in genericità ideologiche. Tutt'al più, si potrà rinviare gli studiosi, che credono, come credeva lo Acton, all'utilità delle meditazioni storiche, a quei testi in cui prende risalto la feconda e ricca differenziazione delle esperienze politiche e costituzionali dell'Europa ottocentesca, specie segnando il contrasto fra il «tipo» anglosassone e i «tipi» continentali. Così fa il commentatore dello Acton, e mostra di valutare ciò che appar più vivo nella sua vasta attività: giustamente mette quasi al centro fra i saggi da meditare quello, davvero memorabile, sul principio di nazionalità e sul nazionalismo. In questo caso, si può davvero dire di un conservatore, che vedeva più lontano di tanti «radicali».

Ettore Passerin

J. E. Acton: *Cattolicesimo liberale, Saggi storici*, trad. e introd. di P. Alatri, Firenze, Le Monnier, 1950.

IL VERO SIGNORE

Ai naufraghi della «Medusa» ammonticchiati sulla famosa zattera, in mare aperto, nell'atto di cercare con cupida occhiata patibolari i più grassi della ciurma, nessuno vorrebbe proporre un comportamento a norma del codice delle buone creanze di Anna Vertua Gentile. Per essi nient'altro occorre che una delle due, o un paio di bistecche o un manuale, approntato per l'occasione da un precettista del Seicento, sulla teoria e prassi del cannibalismo.

Fuori di metafora, oggi una guida pratica di belle maniere anche ammessa una certa enfasi nel paragone tra la situazione presente e quella dei naufraghi della «Medusa», appare pateticamente inattuale. Questa di Willy Farnese (un elegante pseudonimo) «Il vero signore» (Ed. Longanesi) che bissa ora in seconda e accresciuta edizione, è poi, per chiunque volesse farsene un modello, simpaticamente pericolosa. A pigliarla sul serio uno si rovinerebbe, in men che non si dica diventerebbe la «vittima designata» l'uomo da mangiare. E sarebbe una vittima senza nemmeno aureola di martirio perchè contare che gli esempi e le buone parole in questo mondo di mascalzoni abbiano il loro effetto è una idiozia o un ipocrisia, come fingere di sperare che i galeotti di Cajenna si ravvedano mediante larghe distribuzioni di santini e di medagliette.

Terminata la grande sagra del Rinascimento, il terreno ancora ingombro di coriandoli, festoni e corone di fiori, i tempi rivoltarono al brutto in Italia. Calarono le prime ondate di lanzichenecchi e il bruciato del rogo di Giordano Bruno prese a sentire più che mai. La gente corse a tapparsi in casa e si fece uno scrupolo di parlare esclusivamente di variazioni atmosferiche e di rialzo dei prezzi. Fu allora che Torquato Accetto scrisse il trattato «Della dissimulazione onesta» che è un saggio di psicologia prudenziale, una specie di vangelo del finto tonto. Con acuta analisi psicologica e morale l'autore vi giustifica e accredita quella filosofia dell'esistenza che i romani riassumono col lapidario motto «farsi i fatti propri». Pensi quello che vuole uno, ma non lo vada a dire in giro, non faccia l'intransigente, il puritano, il moralista (l'autore ai nostri tempi non l'avremmo saputo iscritto all'ex Partito d'Azione), dissimuli senza compromettere la sua libertà e la sua onestà. Ora che c'è in questo saggio, contro alle migliaia di altri trattati e manuali pubblicati nella stessa epoca, che lo fa ancora ricordare? C'è che l'autore sentita l'aria che tirava, aveva capito che la gente, a dispetto di tutte le chiacchiere che allora, come sempre, si facevano, voleva soltanto non passare guai e starsene tranquillo a casa. Così le fornisce l'«apriti sesamo» acconcio alla bisogna.

Il segreto del successo dei galatei, manuali di comportamento e simili risiede oltre che, com'è ovvio, nel peso di umanità di cui riescono ad arricchire le loro regole, soprattutto nella interpretazione che dànno dei loro tempi, o per dir meglio nella misura in cui individuano il gusto, le ambizioni e i desideri della classe sociale a cui si rivolgono. L'Addison per esempio aveva intuito che la nascente borghesia inglese intendeva fermamente di diventare «vittoriana». Fonda lo «Spettatore» e, senza darlo a vedere, costruisce a puntate il comportamento del perfetto gentleman e della perfetta lady «vittoriana». Baltasar Gracian, ad uso dell'aristocratico spagnolo che anelava imitare quel tipo tetro e megalomane di umanità noto come il «grande di Spagna», cesella il suo «Eroe». E Castiglione, Della Casa, solfeggiano l'ideale di misura, di equilibrio, di proporzione del Rinascimento italiano. I compilatori di galatei e simili sono, devono essere, in senso tecnico, profittatori del costume, opportunisti, banditori, mazzieri, tipi muniti di ramazza e ceste di fiori che vista la direzione dove va la gente, si portano in testa alla colonna e sotto a spazzare e a buttare petali di rosa sulla strada come a Genzano o al Carnevale di Viareggio. E non c'è nulla da dire purchè spazzino di lena.

Ora al giorno d'oggi qual'è la stella polare della maggioranza dei lettori ideali cui il Farnese si rivolge? All'ingrosso e senza esagerare, per non cadere in un facile cinismo, direi la grassazione impunita e riverita, o in qualsiasi altro modo si voglia chiamare. Le ambizioni del secolo sono ambizioni di successo che scorazzano come «tuaregs» oltre i confini del codice penale per non parlare di quello morale.

E quali sono invece gli ideali che il Farnese propone al suo «vero signore»? Nel paragrafo «Sul patibolo» egli addita al suo personaggio, nella dannata ipotesi che un giorno si debba trovare davanti alla forca in qualità di condannato a morte, il modello del comportamento di Carlo I Stuart. Si vede subito che siamo su una falsa strada. In un vero galateo, con davanti agli occhi l'esempio di un Roatta, quel paragrafo si sarebbe intitolato: «Come si corrompe il secondino».

Ma infine chi è o che cos'è questo «vero signore» del Farnese? Se la politica servisse a caratterizzare un personaggio direi che è un «giolittiano», ma senza la maliziosa ragioneria, senza l'arditità di Giolitti, cioè un cittadino dell'«Italietta» giolittiana, con una onestà galantomistica che tiene fermi ideali assai vicini al «Cuore» di De Amicis malgrado la tecnica lievemente «spleen» di importazione anglosassone e certo cinismo libertino con le donne, più letterario che altro. Insomma un brav'uomo che non farebbe male a una mosca ma che volentieri ostenta un inesistente carattere forte tutto d'un pezzo. Sensibilità post-risorgimentale, pudica e in fondo orgogliosa. Di atteggiamento anticlericale ma che i figli li manda a scuola dagli Scolopi, e che non disdegnerebbe di fare un brindisi col «cittadino Mastai», libero pensatore che intenerisce al suono delle campane. Ma è inutile continuare; in ogni famiglia italiana che conti un uomo tra i cinquanta e i sessant'anni ce n'è un esemplare. Questo rappresentante di una trascorsa età felice, questo cordiale idillio vi sembra che abbia qualcosa in comune con quel cattivante bucaniere che anche le ragazze sognano di sposare, il vero eroe del nostro tempo?

Giuseppe Antonelli

NIETZSCHE E JASPERS

Il mondo moderno lotta da un secolo ormai per scuotersi di dosso il Cristianesimo: educato dagli ideali cristiani e da essi sostenuto nella lotta che ha portato l'uomo a libertà nel pensiero e nella vita, l'uomo occidentale si è rivoltato contro Dio chiedendoGli: «Dammi la parte che mi spetta» (Lc.). La «parte» poi significò il «tutto»: la ragione, la volontà, la potenza, il destino... e venne l'apostasia di chi era pur stato chiamato a essere «figlio di Dio». Il mondo moderno però non ha obliato questa ineffabile vocazione che aveva lasciato trepidante e sconsolata l'anima greca: il mondo moderno la vive ancora, ma la vuol attuare da sè, pel suo mondo, nell'orizzonte visibile della sua storia. Al fondo di quasi tutti (direi senz'altro di tutti) i principi del laicismo e dell'ateismo moderno, del marxismo ateo e dell'esistenzialismo di sinistra, giace una contaminazione teologica, più o meno conscia forse, ma direttamente operante. Un caso tipico di questo Cristianesimo a rovescio è Nietzsche, l'aristocratico, il soprafino, lo spietato e delicatissimo Nietzsche, questo misto di barbarie germanica o di squisita sensibilità classica che, una volta superata la scorza delle negazioni e ribellioni un po' teatrali, finisce per incantarti con la magia di una sincerità senza limiti e la profondità del suo tormento. Lo ha mostrato egregiamente da par suo lo Jaspers in un Saggio ch'è un gioiello per trasparenza di concetti e semplicità di stile dov'egli raccoglie non soltanto i risultati del suo grande Nietzsche del 1936, ma della sua stessa filosofia dell'esistenza.

La tesi che lo Jaspers enunzia fin dall'inizio è che la lotta di Nietzsche contro il Cristianesimo sorge dal «suo stesso senso cristiano» (*aus seiner eigenen Christlichkeit*, dice il testo in un gergo intraducibile). Il suo «No» al Cristianesimo nasce dall'esigenza schiettamente cristiana di voler arrivare alla verità senza riserve, scaturisce dalla aspirazione alla «verità assoluta» che porti a perfetta chiarezza l'essere dell'uomo un'aspirazione cristiana e soltanto cristiana: il guaio fu che, nato e cresciuto nella Chiesa protestante, egli vide l'ideale cristiano addomesticato in un'esistenza finita e frenato nel suo libero volo dalla mediocrità di una cultura umana.

Ma se l'avesse visto in S. Francesco o in S. Caterina, lui così assetato di dedizione e di bellezza. Lo Jaspers osserva a questo punto, con un senso delle differenze (mi sembra) più acuto che nelle opere precedenti, il profondo anzi «radicale» divario che l'identica constatazione — cioè il tradimento del Cristianesimo da parte della cristianità protestante — ha suscitato in Kierkegaard e Nietzsche: in Kierkegaard per un ritorno, spasimante della passione del martirio, al Cristianesimo originario del Nuovo Testamento, in Nietzsche per l'accusa al Cristianesimo di carnefice dell'umanità, di mortificatore della vita, della bellezza, della verità dell'esistenza... (p. 13). Così allo «uomo davanti a Dio» in cerca della salvezza eterna del pensatore danese, Nietzsche oppose lo «uomo senza Dio» (*ohne Gossheit*) che nella cultura e nell'azione si crea i propri ideali di verità e di potenza (p. 53).

Ma la sorpresa maggiore della geniale analisi dello Jaspers è quando mostra che l'ideale nietzschiano della scienza (e quello della cultura moderna in genere) è di evidente derivazione cristiana perchè sconosciuto al mondo greco-romano. L'uomo moderno, che studia la natura e la storia, intimamente convinto che i fenomeni della natura come gli eventi della storia obbediscono a leggi e attuano una trama reale: egli perciò può alimentare in sè una «volontà di verità illimitata» (*ein grenzenloses Wissenwollen*) che lo sprona a tutte le possibili avventure del sapere e lo sostiene in ogni prova.

Perchè? Per il concetto cristiano che Dio ha creato il mondo, non solo quanto alle forme cangianti, ma anche quanto alla materia: così tutto il creato è meritevole di esser conosciuto ed accessibile al nostro conoscere in qualche guisa: ogni cosa è vera e *omne ens est bonum*... perchè creatura di Dio (p. 59). Non solo: ma ogni cosa, precisamente per questa sua origine trascendente, racchiude in sè uno stimolo per l'uomo a volgersi a Lei, perchè poi a sua volta egli si volga a un «Ateo». Nietzsche, come ha sentito il primo momento di questo appello alla massima tensione, è stato sordo al secondo ed è affondato nello struggimento per una verità la quale, dov'egli la cercava, non si poteva concedere.

Cornelio Fabro

K. Jaspers, *Nietzsche und das Christentum*, Fritz Seifert, Hameln 1946, pagg. 87.

ANTICHI TESTI SICILIANI

Come il prof. Li Gotti premette nella sua introduzione, questo repertorio vuole essere una revisione e una recensione accurata dei testi in antico siciliano dei secoli XIV e XV. Contributo, quindi, validissimo a un genere di studi che oggi più che mai attira l'attenzione degli amatori del libro. Vi sono commentati qui solo alcuni dei documenti manoscritti esistenti nelle nostre biblioteche, in quanto la pubblicazione che abbiamo sotto mano non è che solo una parte del lavoro di repertazione cui il compilatore si è accinto con l'ausilio di valenti collaboratori, quasi una premessa dell'opera che appena completa vedrà la luce. Fatica non indifferente di cui va data ampia lode sia al Li Gotti sia agli studiosi che lo coadiuvano come il Cusimano, il Marinoni il Santangelo, il Giunta, la Naselli, il Rossi Taibbi, il Musmeci, i quali tutti, ci sembra, hanno curato l'identificazione, il controllo, la catalogazione, la descrizione, il commento e la bibliografia di ogni singola voce come meglio non si poteva.

I manoscritti citati vanno dalla *Epistula di lu nostru Signuri*, che si conserva nel Fondo Sessoriano della Biblioteca Nazionale di Roma, a un *Confessionario antico siciliano* della Comunale di Palermo, dalla *Resurrectio Christi*, della stessa Biblioteca, al *Liber Declari*, della Nazionale di Palermo, a *Lu libru de lu dialogu de Sanctu Gregoriu*, della Nazionale di Roma, alla *Quaedam Profetia*, della Nazionale di Napoli, a *Lu Rebellamentu di Sicilia*, di cui vengono ampiamente studiati da M. C. Musmeci i sette esemplari finora noti.

Non crediamo di poter aggiungere per ora se non che l'opera va ampiamente incoraggiata e sorretta.

Renzo Frattarolo

Repertorio storico critico dei testi in antico siciliano dei secoli XIV *e* XV. A cura di Ettore Li Gotti, Palermo, Unione Tipografica Editrice Siciliana, 1949, 8, pp. 69, s.i.p.

PROBLEMI DELL' EDUCAZIONE

LA SCUOLA DEI MAESTRI

Un voto formulato recentemente da una Sezione del Consiglio Superiore della Pubblica Istruzione proponeva che una delle sezioni dell'istituto tecnico femminile di recente creazione fosse destinata alla preparazione e alla formazione delle istitutrici. Si noti: nessuno aveva pensato che la cosa più semplice sarebbe stata quella di fare una speciale sezione dell'istituto magistrale, o di organizzare corsi di specializzazione annuali o biennali dopo la conclusione degli studi in tale tipo di scuola. Al contrario si passò senza altro al campo opposto e la proposta, formulata forse senza che ci si accorgesse di toccare uno dei tasti più delicati del problema scolastico, ci ripropone un dilemma ormai vecchio: la scuola per la formazione dei maestri (un tempo scuola normale, poi complementare-normale, poi istituto magistrale ed oggi, sembra, liceo magistrale) rientra nell'ambito dell'istruzione classica o dell'istruzione tecnico-professionale?

La riforma Gentile, coerente ai principi filosofici del suo ideatore e realizzatore, optò per la prima soluzione: e l'istituto magistrale fu una scuola umanistica, con un programma che si distingueva da quello del liceo classico solo per differenze quantitative spesso trascurabili, senza tirocinio, senza didattica, con una pedagogia intinta di tutti gli inchiostri filosofici, senz'ombra di psicologia. Di professionale non aveva che il nome, l'abilitazione finale e la convinzione del suo ideatore che un uomo culturalmente preparato fosse senz'altro un «buon» maestro, senza bisogno di tanti tirocini o metodiche.

Il risultato della riforma Gentile fu, in un primo tempo, sconcertante: l'esame di stato appena introdotto, la protrazione del corso a sette anni, contrassero la cifra dei candidati all'insegnamento: le cifre degli abilitati, che erano di 8.000 unità nel '23-24 scesero a 6.000 nel '25, a 2.000 nel '26, a 3.000 nel '27. Poi ricominciò l'ascesa, che fu vertiginosa fino ad approdare, nel 1940, alla quota astronomica di 28.000 unità. Che cosa era avvenuto? Bisogna pensare che tre elementi abbiano contribuito a questo sproporzionato sviluppo: in primo luogo un effettivo aumento del numero di classi di scuola elementare, che assicurava maggiori possibilità di occupazione (gli alunni di scuola primaria, che nel 1922 erano il 92 per mille della popolazione, salirono nel 1940 al 115 per mille); un secondo elemento era rappresentato dall'afflusso all'istituto magistrale della popolazione femminile: il caratteristico inserimento della donna nella vita economico-sociale verificatosi dopo la guerra '15-'18, portò all'istituto magistrale le figlie della borghesia (e spesso della superstite aristocrazia) italiana, onde raggiungere un titolo che permetteva un'attività «liberale», e anche se non sfruttato, rappresentava pur sempre una preziosa riserva contro ogni eventualità negli sconvolti ordinamenti sociali.

•

Ma l'elemento che più gravemente contribuì all'«inflazione» del magistrale fu la *scoperta* del magistero: una scorciatoia verso l'università e l'insegnamento secondario o, nella peggiore delle ipotesi, un surrogato su cui ripiegavano i giovani che, respinti al classico o allo scientifico, volevano giungere al traguardo di un qualsiasi titolo di scuola media superiore.

Così noi abbiamo visto i giovani usciti dall'istituto magistrale, dei quali solo una percentuale esigua poteva essere assorbita dalla scuola, avviarsi verso tutte le carriere: degli uffici, dell'esercito, delle ferrovie e non so di quant'altre cose.

E fu veramente la *fine* della scuola dei maestri. Se ne resero conto i riformatori del 1942, e pensarono ad un istituto magistrale cui fosse aggiunta l'appendice di un anno di tirocinio obbligatorio (gentiliani essi pure, in fondo, non rinunciavano alle premesse del filosofo siciliano: e tentavano un'integrazione che risolvesse la duplice esigenza, chiamiamola così, umanistica e tecnica). E su questa strada si mossero pure i ritocchi portati ai programmi del magistrale nel 1945: la strada cioè, dei blandi correttivi: un pò di psicologia, un pò di tirocinio, un pò di didattica.

Così si presentò l'istituto magistrale agli attuali riformatori: i quali non trovarono di meglio, *rebus sic stantibus*, che allinearlo come terzo liceo al classico e allo scientifico, in una specie di triade ideale che desse finalmente al maestro dignità, a un tempo, e cultura.

So che tra i sostenitori di questa soluzione vi furono molti noti rappresentanti del mondo magistrale, primi fra tutti quelli del gruppo che fa capo alla «Scuola Italiana Moderna», sinceramente convinti di rialzare a un tempo, in codesto modo, il prestigio della scuola e della professione e risolvere il problema della duplice preparazione umanistica e professionale.

•

Ma purtroppo le cose, i fatti e i fenomeni scolastici vanno più in là delle buone intenzioni degli studiosi e dei teorizzatori e non è difficile prevedere che la famosa terza soluzione verso cui oggi ci si è orientati si rivelerà, in definitiva, la peggiore di tutte. Perchè se il magistrale di Gentile è finito per divenire solo l'anticamera del magistero, cioè scuola preuniversitaria a scartamento ridotto, il terzo (liceo) magistrale finirà per divenire l'anticamera di ripiego dell'università per i «selezionati» degli altri due licei, e per perdere ancor più, nonostante tutte le pedagogie e le didattiche, il suo carattere professionale; col solo risultato di non dare più al paese un *maestro*, un insegnante elementare.

Si vuole una riprova *ante litteram*? Ecco quanto scrive, prima ancora che la riforma si facesse, un diffusissimo giornale scolastico, parlando del terzo magistrale previsto dalla riforma stessa: «*La prima conseguenza logica del parallelismo dei tre Licei dovrebbe essere l'apertura delle porte di tutte le Facoltà universitarie ai maestri mediante esami d'integrazione (greco-latino per la Facoltà di lettere e filosofia; fisica e matematica alla Facoltà omonima), anzichè della sola Facoltà di Magistero, che dovrebbe cessare di essere la Facoltà unica o di ricupero, e quindi la Facoltà minore, riservata ai maestri*».

Morale: aprire le valvole e andare all'università. Altro che scuola elementare! Queste cose, a suo tempo, non furono pochi che le dissero. E le sensate proposte di risolvere il problema della scuola per i maestri *al di fuori* sia dell'istruzione tecnica sia dell'istruzione classica, sono state discusse a lungo. I maestri cioè si devono formare culturalmente in qualsiasi scuola secondaria, professionalmente in un biennio di specializzazione-tirocinio in cui si pensi solo a prepararli al loro compito. La soluzione cioè della formazione dei maestri deve rientrare nell'ambito delle dirette responsabilità di chi dirige la scuola primaria.

E' la strada di Glöckel, a Vienna, di Dottrens a Ginevra, delle recenti esperienze olandesi ed inglesi.

E' la strada verso cui bisognerà avviarsi dopo lo scontato fallimento del terzo magistrale.

G. G.

Villaggio del fanciullo di S. Marinella: il cittadino vasaio

Il sindaco del villaggio

L'analfabetismo in Italia

L'ultimo censimento in Italia relativo alla situazione dell'analfabetismo è stato quello del 1931: dalle rivelazioni allora attuate risultò che la cifra complessiva degli analfabeti in Italia era del 21 % della popolazione non compresa in età di obbligo scolastico. Le punte più alte del fenomeno si verificavano in Calabria (48 %) Lucania (36 %) Sicilia (40 %); assai meno grave la situazione nell'Italia settentrionale, dove la percentuale dell'analfabetismo oscillava fra il 4 % e l'8 % della popolazione totale.

A 10 anni di distanza non si può certamente pensare che tali cifre siano rimaste stazionarie: anzi seguendo il calcolo effettuato dal prof. Tommaso Salvemini, della Facoltà di Statistica della Università di Roma, calcolo che si basa sul principio dell'estrapolazione sull'andamento del fenomeno (rappresentato numericamente e graficamente dal 1871 al 1931), risulta che l'analfabetismo tende a decrescere con un notevole indice annuale medio di diminuzione in ogni regione. Bisogna pure tener presenti due fatti: che cioè la lotta contro l'analfabetismo ha avuto particolare intensità fra il 1931 e il 1940, anche con la istituzione delle scuole rurali e lo sforzo per eliminare l'evasione all'obbligo scolastico; in secondo luogo che durante il periodo più difficile della guerra (1943-45) e del dopoguerra (1945-47) si verificarono fenomeni notevoli di evasione all'obbligo scolastico: situazione che venne normalizzandosi solo negli anni successivi. Comunque, tenendo presenti i due fatti di opposta natura e quindi tendenti ad eliminarsi, calcolando che la percentuale maggiore di analfabeti era rappresentata nel 1931 da popolazione adulta, con elevato indice di mortalità; ed infine tenendo presente che tra la popolazione giovane il fenomeno va progressivamente scomparendo, come risulta dalla sempre maggiore percentuale di alunni che frequentano le scuole e dall'aumento considerevole di classi di scuola primaria (che oggi sono circa 150.000 di fronte alle 100.000 di dieci anni fa); calcolando pure il considerevole recupero di analfabeti effettuato annualmente dai corsi di scuola popolare per adulti, si può oggi accettare il calcolo di previsione per cui gli analfabeti rappresenterebbero una cifra oscillante fra il 0 e l' 11 % della popolazione vivente, con punte massime in Calabria (32 %) Lucania (30 %) Sicilia (26 % Puglie (22 %) minime in Italia settentrionale.

Una recente indagine effettuata nella provincia di Bologna dal Comitato provinciale dell'educazione popolare, a titolo di sondaggio campione, ha dimostrato la validità del calcolo di previsione sopra accennato; infatti, mentre le cifre del 1931 davano percentuali di analfabetismo in quella regione corrispondenti al 15 % circa, le attuali indagini condotte come vero e proprio censimento, mostrano che il fenomeno è contenuto entro le cifre percentuali dell' 8-9 %, cifre corrispondenti al nostro calcolo di previsione.

E' da notare, particolare interessante, che l'analfabetismo, dal 1870 in giù appare in ogni regione assai più diffuso tra le femmine che fra i maschi: nel 1870 il totale degli analfabeti sul territorio nazionale era del 70 %, si aggirava sul 50 % ai primi anni del 1900, per discendere nel 1931 al 21 %. Oggi si può accettare il calcolo di previsione per cui gli analfabeti sono il 10 % ossia circa quattro milioni e mezzo. La cifra è considerevole, ma appare meno grave di quanto comunemente si pensi; in un volume pubblicato in Francia nel 1946 si diceva infatti che gli analfabeti in Italia erano il 27 %, ossia quasi sedici milioni, cifra evidentemente, assurda.

● Nella repubblica del Guatemala è stata approvata recentemente la riforma degli studi universitari.

● Particolarmente interessante è l'organizzazione dei nuovi «seminari di pedagogia» istituiti in Perù per la formazione del personale insegnante.

● In Svezia si sta lavorando alla riforma dell'attuale sistema scolastico. E' prevista l'organizzazione della *scuola unica* dai sette ai sedici anni di età.

Pretesti

Se gli studenti siano molti o pochi in Italia è una domanda alla quale verrebbero date, se la si ponesse, le più strane risposte. Alcuni direbbero che sono molti perchè cinquant'anni fa la loro proporzione era infinitamente più esigua; altri per quei risucchi di demagogia che passano facilmente dalla politica alla scuola, direbbero che sono pochi, perchè tutti devono poter studiare.

In realtà l'unico dato obbiettivo per una possibile risposta ci viene offerto dal confronto e dall'analisi comparativa della situazione negli altri paesi e da una indagine di natura economico-sociale sul valore effettivo, culturale-tecnico e professionale, degli studi secondari. Questa seconda indagine è oltremodo difficile.

Alla prima parte invece si può rispondere con due esempi: negli Stati Uniti la percentuale dei giovani che fra il 12° e il 16° anno frequentano una scuola secondaria è dell'80% dell'intera popolazione compresa in detti limiti di età; in Inghilterra e Scozia essa oscilla fra il 60 e il 70 per cento. In Italia tale percentuale è rappresentata dal 17%. Il che significa praticamente che il numero di alunni delle nostre scuole secondarie è notevolmente inferiore a quello delle scuole secondarie inglesi e americane.

Dunque, si direbbe, sono pochi i giovani che studiano. Ma se si considera più diligentemente il fenomeno si vedrà che mentre dopo i 14-16 anni la popolazione delle scuole secondarie superiori negli altri paesi diminuisce sensibilmente, in Italia essa si abbassa di assai poco, corrispondendo all'incirca al 10-12% dell'intera popolazione compresa in età fra 14 e 19 anni. Il che ci dice che gli studenti sono molti in rapporto ai pochissimi che adempiono gli studi dell'obbligo scolastico.

La verità è questa: che in Italia la popolazione della scuola non si potrebbe raffigurare come una ideale «piramide degli studi», che parte dall'elementare per giungere all'università e allo studio di ricerca scientifica, ma come una di quelle bottiglie a zucca con il collo enormemente rigonfio e una strozzatura intermedia: e questa situazione spiega anche molti di quei fenomeni [illegible] che, a loro volta, determinano la situazione stessa.

★

«Scegliamo un professore di latino e greco a sorte in una delle migliori scuole private privilegiate; assegniamo in terza liceale una versione assegnata in quinta ginnasiale (senza periodo ipotetico) da un professore di scuola statale e vediamo se c'è uno, uno solo degli alunni che raggiunga la sufficienza».

Quando si dice che l'entusiasmo fa fraintendere le cose si fa una affermazione banale. Ma in questo caso il nostro Gabriele Pepe ha raggiunto addirittura l'acme dell'entusiasmo: l'affermazione infatti è sua. Quanto la cosa affermata sia ridicola non è il caso di rilevare: questa benedetta abitudine a dire tutte le cose che passano per la mente senza mai «provare» un'affermazione con un tantino di esperienza vuol proprio dir che ai nostri professori di storia neanche Leonardo e Galileo hanno insegnato qualche cosa!

E poi è interessante quel «periodo ipotetico»: si vede che anche Pepe è rimasto vittima dei complessi scolastici freudiani e ritiene che il periodo ipotetico sia la cosa più astrusa del mondo e più difficile: mentre è una cosa facilissima, complicata solo dai professori di sintassi: qualcosa come il probema della libertà della scuola, che, facile in sè, è complicato dell'intervento dei teorici della libertà.

Avicenna

Iniziazione al senso dell'arte: un disegno

SCUOLA E SOCIETÀ

« La nuova Italia » ha pubblicato, raccolte in volume (1), quattro conferenze di R. Livingstone, già assai noto per i suoi studi pedagogici.

Sebbene non collegate, esse trattano vari aspetti di un unico problema ch'è, prevalentemente, di natura politica: come migliorare noi stessi e la società per mezzo dell'educazione considerata come funzione sociale di primaria importanza?

La prima prende le mosse da un comune adagio: per il mondo moderno occorre una educazione moderna. Ma quale è l'esatto significato della parola « moderno »? In che senso, cioè, il nostro mondo è diverso dal mondo di mille o duemila anni fa?

Tenendo presenti i *valori costanti* dell'umanità, i problemi essenziali restano gli stessi. Noi possiamo dirci, nello spirito, contemporanei di Platone, di Epicuro, di Dante, di Shakespeare, di Montaigne. Le date non contano nè conta il vasto panorama delle mutate condizioni esteriori? Può forse il carattere di modernità essere dato dalla scienza? Questa omette più cose di quelle che include, non insegna il *valore del sapere*, ma soltanto *infarina* dando, così, la pericolosa illusione del sapere senza sapere. Pertanto un'educazione fondata sulle scienze offre, inevitabilmente, risultati scarsi e superficiali, perchè esse non possono valicare i propri limiti e si arrestano mute, dinanzi ai capolavori del genio e della vita eroica. Altri metodi ci vogliono per cercare la verità di ciò che è ed è sempre. La scienza neppure sfiora il problema centrale dell'educazione: essa crea possibilità di bene, come di male, ma non si domanda se gli uomini debbano seguire come norma, la forza o il piacere oppure la bontà, la bellezza, la ragione. E' questa la grande alternativa cui la scienza resta fatalmente estranea. Essa pertanto vien meno al principale compito educativo: umanizzare l'uomo, additando ideali trascendenti, senza dei quali la vita si dibatte in una atmosfera di barbarie.

R. Livingstone indaga quindi quali possibilità offra un'educazione condotta secondo l'antico *curriculum classico*. Questo, anzi tutto, ci pone di fronte a due grandi letterature che ci fanno intravedere cosa sia il sapere e cosa sia la vera grandezza e quale il suo prezzo. Atene e Roma Imperiale del V e del IV secolo hanno gittato più luce sui nostri problemi spirituali che qualunque altra età: più che la nostra confusa, egocentrica, divisa nei suoi scopi e, perciò, irrimediabilmente limitata nelle proprie visioni.

●

La scuola classica ha, senza dubbio, i suoi pericoli, ma è più che certo che chi ignora la letteratura e la filosofia ellenica ignora una delle maggiori conquiste umane. Accanto ad esse stanno il pensiero religioso ebraico e la sapienza cristiana: la Bibbia. Senza questi sussidi, l'uomo è come il pittore al quale, ben fornito di pennelli e scaltrito nella tecnica dei colori, sfugge tuttavia il soggetto, cioè *l'eterno modello* della grandezza e della umana bontà.

Livingstone conclude con le parole di Aristotile: « Non dovremmo prestare orecchio a coloro che ci dicono che gli esseri umani han da pensare da uomini e i mortali pensar da mortali, ma dovremmo aspirare, come meglio possiamo, all'immortalità e tendere con ogni sforzo a vivere delle cose più alte di noi ».

La seconda conferenza prende le mosse da Platone: « ...gli stati non son fatti di rocce, ma dai caratteri dei loro cittadini ».

Il vero problema politico dell'educazione non è di sanare i difettosi meccanismi sociali sconvolti dalla guerra, bensì coloro che li fan funzionare.

Alla fondamentale domanda: Donde viene la guerra? — vana è ogni nostra risposta circa il fallimento dei trattati, delle leghe ecc. Più vera e calzante, sebbene in termini antiquati, è la risposta di S. Giacomo nella sua epistola, il quale riconduce la causa all'ordine spirituale. C'è infatti identità incontestabile tra il problema politico e quello della natura umana. L'uomo è il vero problema antico e nuovo.

L'uomo che inconsapevolmente si è fatto schiavo delle sue stesse creazioni, della sua scienza, dei suoi complicati congegni economici, politici e sociali. L'urgenza di questo problema è segnata, in questo momento, dalla spaventosa minaccia di crollo di tutte le basi morali della civiltà occidentale. I delitti moderni sono senza confronti nella storia: lo sterminio sistematico degli Ebrei e gli orrori dei campi di concentramento hitleriani, la crudeltà della religione russa, la barbarie dell'esperimento atomico sul Giappone, significano che c'è un tremendo vuoto nell'anima moderna: manca una salda base ideale, *manca* — direbbe Pascal — *un Dio da adorare e pregare*. E' la bancarotta delle correnti teorie educative le quali hanno contribuito forse a rafforzare le nostre catene. Tuttavia non bisogna disperare: perchè deve ritenersi impossibile riformare il carattere degli uomini? Mark Twain racconta di un tale che passò sedici anni in carcere, ma un bel giorno si accorse che la porta non era stata mai chiusa a chiave e potè uscire senza molestia. Anche dalla nostra prigione si può evadere senza uno sforzo eroico. Come? Qui, in verità, la dimostrazione del L. si fa meno perspicua e persuasiva. Egli confida nei poteri educativi di una democrazia a base di libertà per la formazione di un carattere nazionale, ma pensa che, se il *senso civico non esiste occorre imporlo*. Tutte le società hanno necessariamente questa temporanea fase autoritaria. Acquisite certe abitudini sociali, l'educazione esplica poi tutta la sua efficacia. Bisognerà dunque educare al civismo *tutta* la popolazione e tendere all'*eccellenza*.

Aspirare a questa sublime meta della eccellenza, esaltando gli innumeri valori del mondo umano, significa prendere sul serio le tremende parole del Cristo: « *Siate perfetto come è perfetto il Padre Vostro che è nei cieli* ».

La terza conferenza (« L'educazione per una democrazia civile ») constata che un nuovo ordine sta nascendo che impone, necessariamente, nuove responsabilità. In Inghilterra si è creata una *democrazia politica*, ma occorre creare una *civiltà democratica*. Intesa la civiltà come senso di consapevole esaltazione dei valori umani, forse la democrazia ateniese dei tempi di Pericle ci dà un tipo ammirevole di questa realizzazione.

●

Il L. fa un profilo acuto e originale di questo momento storico della Grecia cogliendone alcune caratteristiche, come, per es., il fervore di discussione su alti problemi (anche Paolo notò in Atene questa spiccata tendenza) e la partecipazione del popolo ai dibattiti dell'Assemblea. I discorsi riportati da Tucidide e le orazioni di Demostene erano pasto comune: tale era il tono della educazione politica ateniese. A renderlo più profondo e più consapevole contribuivano gli spettacoli, le feste rituali e religiose, l'architettura e l'arte in genere. Tutta la tragedia greca nasce su questo sfondo. La più antica delle tragedie eschilee — « le supplici » — propone il sacro diritto dei deboli e il problema se uno stato debba rischiare la guerra per soccorrere gli oppressi. Affiora il conflitto tra la volontà dello Stato e le leggi supreme. La tragedia diventava così meditazione religiosa, morale e politica ed era uno dei fattori dell'educazione del popolo ateniese: fattore concreto, suggestivo, potentissimo — si pensi — per avere il lèvido della nostra decadenza — che il suo surrogato, nel mondo moderno, è il cinematografo!

Politica, arte, religione e dramma si intrecciavano a tutta la vita della città ed ogni ateniese ne era partecipe. Tutto ciò si è attenuato; e, anzi, sparito nelle nostre democrazie.

Il L. insiste sul parallelo con argomenti serrati, riferendosi specialmente alla società inglese e mettendo sempre più in evidenza l'attuale inferiorità. Il teatro serve ora al divertimento di una minoranza e non interessa la vita della nazione. Non ha contenuto o sfondo religioso. Shakespeare è un colosso che resta isolato e spaesato. L'architettura manca del presidio di una forte e omogenea spiritualità. Restano solo le Chiese che più avvicinano l'anima inglese al teatro d'Atene. Tuttavia non difetta qualche strumento di educazione nazionale come la pubblicità, la radio, il cinema. Sono forze nuove ma incomposte, materia informe, che deve essere disciplinata, controllata, rivolta all'*eccellenza*, col presidio di un'alta visione della vita ispirata all'esempio ateniese e alla concezione cristiana. E' qui che comincia la funzione specifica, non più marginale ma nativa, fondamentale, rinnovatrice, armoniosa, della scuola.

La quarta conferenza ha un titolo suggestivo: « Dire la verità ». E' ciò che maggiormente abbisogna alla nostra epoca. Non si dimentichi però che la libertà è necessaria alla verità. Il L. si sofferma su due gravi esperimenti negativi: quello del *nazismo* e quello — sia pure con più nobili scopi — della *Russia Sovietica*. L'attenzione dello scrittore è però rivolta all'Inghilterra: anche qui regna uno spirito di menzogna. La classe intellettuale n'è, specialmente, infetta. Non che manchi l'intelletto ma non si adopera per lo scopo essenziale di scoprire la verità. La pratica di questa non difetta nelle relazioni personali, ma è rarefatta nelle controversie politiche e sociali. C'è, inoltre, un grave elemento di falsità nel sistema parlamentare. Non si può essere *leader* di un partito rimanendo obbiettivo e fedele alla verità, perchè l'atmosfera è viziata.

L'ecclesia, il senato, la Camera dei Comuni sono serre chiuse e calde ove la verità non respira.

L'analisi che il L. fa delle cause è, direi, spietata.

Egli afferma poi che lo spirito di ipercritica a nulla vale: esso resta una forma di sadismo intellettuale, di atroce mefistofelismo che riduce tutti i valori ad un mucchio di cenci. Tornano veritiere, le desolate parole di Cècov: « Sollevate le vesti della vostra Musa e troverete il vuoto... Noi non facciamo una politica, non crediamo alla rivoluzione: non abbiamo un Dio! ». La mancanza di fede è la grande malattia endemica del mondo. I politici assomigliano ai soldati di Enrico V (Shakespeare - atto IV - parla Williams al Re). Ritrovare la fede! A ciò può e deve servire la scuola. Con la fede si ritrova anche la possibilità di amarsi. Sulle ruine dello spirito contemporaneo tornano, come un monito, le parole di Antigone: « Io sono nata per unirmi non nell'odio ma nell'amore ». E' doveroso riconoscere che questo volume del Livingstone è pregno di una vibrazione inconsueta negli scrittori di politica e di riforme scolastiche.

Noi ci attardiamo, spesso, in vane discussioni di quisquilie e perdiamo la tragica visione dell'insieme da cui non può essere staccata la scuola. E' dessa la nuova Antigone che porge la mano soave al cieco Edipo. Occorre ch'essa *veda!* Chi darà giusta luce ai suoi occhi?

Le pagine del L. sono una degna meditazione per chi si accinga a rispondere al nostro interrogativo.

Luigi Costanzo

(1) RICHARD LIVINGSTONE: *Compiti dell'educazione*, « La Nuova Italia » Firenze, 1950.

"LEGGENDE" SPARTANE

(*Continuazione della pag. 1*)

pirateggiare, oltre i confini; come ai tempi di Cesare per i Celti.

Orbene, gli *iloti*, ossia gli schiavi della gleba, che coltivavano i campi di proprietà degli Spartani, erano considerati da costoro (probabilmente a torto) come di razza diversa, e comunque come dei *nemici* vinti, a cui ogni anno gli efori rinnovavano la dichiarazione di una perpetua guerra (Aristotele in Plutarco, *Licurgo* 28). E poichè ognuno di tali iloti doveva versare allo Spartano, proprietario del lotto a cui era « addictus », una quantità fissa di prodotti agricoli e pastorizi, è facile comprendere che i furti ai loro danni, sia quelli isolati e tollerati a scopo alimentario, sia quelli organizzati più subdolamente e che dovevano rimanere anonimi, durante le operazioni della *Krypteia*, costituivano un sistema comodo e spiccio per ridurre ancora di un tanto le aliquote di prodotti, che avrebbero dovuto restare agli iloti stessi, per il proprio mantenimento.

Luigi Pareti

LA RAGAZZA DI VIA FLAMINIA

Un altro libro sulla guerra. Ma quanto originale e doloroso; anche se la vicenda si svolge solo ai margini di essa. La prostituzione dilagante allora, il più delle volte determinata dalla fame, è l'argomento triste del romanzo. Argomento proposto dall'autore con umanissimo sentire e con piena comprensione dell'inevitabile disorientamento morale che, suole accompagnare ogni sconfitta. Dirò di più: Hayes non vuol soltanto esaminare un caso particolare, ma dare ad esso uno speciale, trascendente e catartico valore. Moderna riaffermazione del concetto di « fato », che tutto di sè pervade l'arte antica. Forza cieca e brutale che alla guerra, al male ed al dolore in genere, dà un sapore d'ineluttabilità; per cui, pur condannando, nel romanzo, il male in sè, mai l'autore condanna l'individuo: concetto non aderente, certo, ai principi del Cristianesimo, ma ricco qui di pathos e di tragici motivi umani. Dalla reazione contro il fato, infatti, sorge il dramma. L'Hayes, con sorprendente limitatezza di mezzi sa dare alla vicenda una drammaticità tutta interiore. Lessico, ambiente, stati d'animo, sono perfettamente fusi: notti romane, fredde, oscure e bramose, case borghesi fiocamente illuminate e spiriti tormentati in vario modo; svolgimento stroncato: dialogizzare rapido, nervoso, con sottili umoristiche battute di tanto in tanto, che si disperdono nella tristezza stessa dell'ambiente. E, su tutto, il delirio della donna: penoso e ossessionante. Fra le molte miserie morali e reali, nella triste atmosfera di un succedersi di notti senza giorni, unica luce è la bontà; la simpatia dell'uomo verso l'uomo. Bontà che, inaspettata, fiorisce dall'egoismo del soldato americano, dall'umile servetta prosperosa e dalla stessa equivoca padrona.

Le figure che troviamo nel libro, hanno una loro umanità pesante: potenziata o fiaccata dal dolore; inasprita, dolente od opportunista. Dalla donna affarista e senza scrupoli, dalla ragazza beffarda ma non guasta, alla turba spavalda dei soldati la cui anima intravediamo appena per un abbozzo rapido ed efficace. Particolare attenzione meritano il « ragazzo » vissuto in un clima di falsa idealità, e, Robert, l'americano, logico e bonaccione, travolto senza volerlo in situazioni psichiche complesse, che inutilmente cerca di sanare. Ma la figura viva e dolorosa è la « ragazza della via Flaminia », facile, debole preda della guerra; eppure onesta nello spirito e ribelle; già segnata, per questo, dal destino.

Certo ci ripugna veder fissate da uno straniero, cose che avremmo preferito affidare all'oblìo; anche perchè ci pare che l'autore generalizzi troppo, e mai egli tocchi quanto di bello e dignitoso, allora, pur si fece in Italia. Ma, in verità, nel libro, non ci sono nè volgare compiacimento, nè sarcasmo; solo la meraviglia per le norme intese a regolare, in certo modo, il vizio; e, la pietà, più che il disprezzo, per la donna abietta. Forse è perciò che, preso dal soggetto nuovo, eccitante, l'Hayes trascura il resto.

Emilia Parone

ALFRED HAYES: *La ragazza della Via Flaminia*, editore Einaudi.

Irene innocente

(*Continuazione della 5ª pag.*)

tata in favore di Irene. Si era, insomma, immaginato che il dramma intendesse svolgere il conflitto tra diritti naturali e inibizioni morali cercando, al peggio, ripiegamenti e compromessi. O ci si poteva aspettare che gli uomini del paese, posti in quello stato di frenesia collettiva, si risolvessero al suicidio: uno sterminio allucinante, completato dal linciaggio di Irene ad opera dei soli abitanti sopravvissuti, le donne, le vedove, le più innocenti di lei. Ciò avrebbe avuto un senso, avrebbe lasciato pendere un interrogativo pauroso circa le relazioni tra sesso e coscienza, e il coro avrebbe concluso con una maledizione leopardiana alla malvagità della natura. Il Betti, invece, si è comportato come certi militari di fronte a una colpa collettiva: ha tratto a sorte, e condannato Irene innocente. Il pubblico condanna lui, senza appello.

Vladimiro Cajoli

● Il nostro collaboratore Nunzio Cossu ha preso parte al 1° Concorso letterario « Grazia Deledda », bandito, in occasione della II Fiera Campionaria della Sardegna, dalla Camera di Commercio, Industria e Agricoltura di Cagliari, e ha vinto il 2° premio *ex aequo* con la raccolta inedita di liriche « Il Cielo piove Fuoco ».

Direttore responsabile PIETRO BARBIERI
Registrazione n. 899 Tribunale di Roma
ISTITUTO POLIGRAFICO DELLO STATO - G. C.

PREZZO DI UNA COPIA LIRE TRENTA

SUPPLEMENTO DI **« IDEA »**
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE:
ROMA - Via del Corso, 18 - Telefono 60-427

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO II - N. 16 - ROMA, 16 APRILE 1950

ABBONAMENTO ANNUO L. 1500
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia
S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefono 61372 - 63996

Spedizione in abbonamento postale
Gruppo terzo

INDIGENZA DI FINI?

E' stato notato che uno dei paradossi più strani del mondo moderno è visibile nel contrasto tra la profusione dei mezzi e l'indigenza dei fini. « Mai l'uomo è stato così ricco in mezzi di conoscenza, in potere d'azione, e mai, parimenti, si è trovato ad essere così sprovvisto di indicazione sul loro destino ». La genesi di questa contradizione va ricercata nella proscrizione che la scienza ha dato, nelle sue ricerche, alla nozione di finalità. Il primo passo fu compiuto quando le varie discipline esigettero l'indipendenza assoluta. La fisica, ad esempio, si traccia un itinerario vigilato nel suo corso in modo che nessuna intrusione, nessuna confluenza, nessuna interdipendenza sia possibile da parte di altre scienze. C'è di più: nello stesso campo di una scienza la tendenza all'emancipazione si viene affermando vigorosamente, e si vede così la costituzione di una fisica nucleare, completamente ascissa da altre sue consorelle, pur germinate sullo stesso tronco. Il fatto è più macroscopicamente documentabile nella medicina dove, per esempio, l'ostetrico e l'oculista sono così estranei l'uno all'altro quanto lo sono un contrabassista e un orologiaio. La specializzazione, in fondo, ci dice che l'indipendenza non esiste soltanto nei rapporti tra scienza e scienza, ma altresì in quelli tra i vari rami di una stessa scienza. Formule che ci denunziano lo stesso fenomeno sono: la tecnica per la tecnica, lo sport per lo sport, l'arte per l'arte, ecc. Indipendenza, insomma, che lascia cadere come aberrante e ritardatore ogni tentativo di raccordo, ogni arco di armonia.

Si può ancora aggiungere che tutte le discipline moderne nascono indipendenti. La scienza economica appena potè costituirsi volle essere indipendente dalla morale e dalla politica.

Le conseguenze di questa emancipazione diventano visibili ad un certo punto dello sviluppo. Stabilito che, per tenerci all'economia, codesta scienza vuole tutta la sua indipendenza, e perciò non consente di essere *deviata* a fini che non sono i propri, ma che pur sono a fondamento di altre esigenze spirituali; conquistato il diritto di divorzio da tutti i principi che non riconoscono il dominio assoluto dell'unico fine assegnatosi; consumata insomma siffatta insurrezione, quali conseguenze vengono a configurarsi?

Restiamo nel campo dell'economia.

Per l'economia tutta l'umanità è una classe mercantile; essa quindi ha da obbedire alla legge del profitto. Ma ci sono dei profitti che le leggi economiche permettono ma che la giustizia condanna, osserva il buon senso. E l'economia mette il bavaglio al candido buon senso, ammonendo che suo concetto regolatore e costitutivo, è che il bene è l'utile, e l'utile è il bene. E poichè il fine proprio non può ricercarlo al di fuori di questo suo principio, essa economia ha il compito di ridurre tutti i beni all'utile. Il buon senso, e cioè quell'occhio che in iscorcio vede non una sola, ma tutte le vie dell'uomo, obietta che accettata questa legge, si deve legittimamente ammettere che la morfina essendo « economicamente » utile, è perciò stesso un bene. E l'economia sorridente dà la parola ad uno dei suoi più acuti servitori, a Charles Gide, il quale assevera che il valore delle cose è « le reflet du desir ». E' desiderata (l'esempio è vecchio), è ricercata la morfina? Allora è un bene. E se con tono di scandalo si protesta che l'uso della morfina degrada l'uomo, facendone un imbecille o un mentecatto, l'economia non arretra ed enuncia, in modo diverso, ancora la sua legge: il profitto per fine e il resto per mezzo; anche l'uomo quindi.

Con disegno meno brutale, ma non perciò meno inumano, le conseguenze di una cosifatta perversione appaiono in altre zone. Il Friedmann si chiede perchè nella costruzione delle macchine che servono all'operaio per il suo lavoro, è assente quella cura nella ricerca del « confort », cura che invece è minuziosa nella costruzione dell'automobile, ove tutto è studiato, affinchè l'uomo abbia a soffrire il meno possibile. La risposta continua il Priette, è evidente. Non è forse la richiesta di automobili comode, eleganti, fornite di tutto ciò che può tener lontano il fastidio del viaggiare, più pressante dell'altra di macchine con le quali l'operaio lavora?

Tutto ciò porta un nome imponente: realismo economico.

Ma questo e tutti gli altri realismi riscrivono la condanna: tutto ha un fine, eccetto l'uomo, il quale è soltanto un mezzo. Il paradosso quindi enunciato al principio di questo scritto va rovesciato così: vi ha nel mondo contemporaneo profusione, autonomia, anarchia di fini, i quali hanno per unico mezzo l'uomo. Quando perciò Taylor dirà che l'operaio non ha bisogno di pensare, è nel quadro della logica dell'economia inumana. E se la fisica nucleare non retrocede neppure di fronte all'ipotesi di una catastrofe planetaria, gli è che per la fisica l'umanità non ha bisogno di vivere.

La profusione dei mezzi, sottratta alle leggi morali, alle leggi cioè che proteggono la persona umana, ha costituito un suo *jus*, che si può denominare *jus abutendi*. E' a questa degenerazione che il Taparelli d'Azeglio aveva l'occhio, quando, nel definire la nostra civiltà vi annodava l'epiteto di « epicurea ». Di altro epiteto si serviva il Bergson per denunciare la stessa degradazione, chiamando il nostro tempo « afrodisiaco ».

Ma epicurea o afrodisiaca, l'epoca nostra non sa più dire all'uomo quale sia il suo fine.

Desta, naturalmente, sorpresa constatare come questa fuga dai principi, possa accordarsi con la ricerca della libertà. In effetti, nessuna tirannia è più ossessionante quanto quella cui l'epicureismo lega l'uomo, al quale non resta che dare a questo suo decadimento un nome più leggero e di suono più gradito: scetticismo.

SOMMARIO

Valori dell'arte classica in un antico bronzo di Oxford

SIMULACRI E REALTÀ

LA TERRA DI TOLOSA

« Presi un pugno di terra, un pugno di terra dell'India per portarla con me, nel mio paese, come ricordo. Ho guardato questa terra nel cavo della mano. Essa era esattamente eguale alla terra di un campo di Tolosa, quella che bambino prendevo tra le mani e facevo colare tra le dita. Tutte le terre si rassomigliano. Tutte son fatte di sostanza primitiva e di detriti di vegetali morti. Ma lo spirito è differente. Avrei dovuto portare un pò di quella luce eterna, di cui solo un raggio è disceso qui a Tolosa. Ma la luce d'ordine divino ha questa sottile qualità di attraversare senza lasciar traccia ».

E così il sig. Maurizio Magre fervente dell'India, e delle sue filosofie e delle sue religioni, ci lascia nella penosa incertezza di sapere se quella luce se l'è portata o no. Da queste e da altre molte righe scritte da lui, abbiamo solamente appreso che la terra d'India e la terra di Tolosa si rassomigliano.

Il retore, se vuol avere qualche successo, non deve mai fare annusare l'essenza della sua stupidità, altrimenti tutto l'edificio da lui costruito si tramuta nel mausoleo alla stoltezza: il suo.

IDEE DI RAPINO

Ai suoi tempi Rapino ebbe discreta fama per certo suo disservare sulla commedia e sulla tragedia. Conosceva assai bene quanto su questi soggetti aveva scritto Aristotile, e velatamente aveva l'aria di riprenderlo, perchè non aveva dato alcun precetto agli autori di commedie per insegnare loro il segreto del ridere.

« Quell'Aristotile che sa così bene insegnare a far piangere, non insegna nulla di formale per far ridere ».

Il nostro Rapino ha torto. Gli autori di teatro non hanno imparato da Aristotile l'arte di far piangere nè quella di far ridere. Ce l'hanno nel sangue codeste potenze. Solo che qualche volta, per distrazione, s'intende, scambiano l'una virtù per l'altra, e in luogo di far ridere fanno piangere, e viceversa.

L'AMERICANO MEDIO

In una delle sue più meditate conferenze il Van Zeeland, che conosce la poltrona di primo ministro, per esservi stato seduto ora comodamente, ora no, afferma che i soldati americani, tornati dall'Europa e dal Pacifico, sono rientrati, pressocchè tutti, con un cattivo ricordo del paese che avevano attraversato, con un cattivo ricordo della guerra, felici come re di ritrovare il loro paese, e disposti a considerare le istituzioni americane le sole perfette. Per il regime attuale conclude il Van Zeeland ciò è un elemento di forza. L'uomo medio americano e l'ex combattente, dalla guerra hanno imparato che l'America è l'unico paese del mondo ove si possa vivere umanamente. Questa convinzione, vera o falsa, va coltivata, confermata, assoluta, perchè giova alla pace. Non nostalgie di paesi migliori, non desideri di vita eroica, ma rimpianto di aver perduto qualche anno di vita a battersi per difendere una civiltà o fradicia o feroce.

I PIGMEI

Un libro che ha avuto parecchie edizioni, il sig. A. Le Roy ha consacrato ai pigmei. Li conosce assai bene, perchè ha passato buona parte della sua vita con questa piccola gente. Anche fra i pigmei c'è chi è caro alle muse. Di uno di essi Le Roy è particolarmente colpito. E' poeta. Ecco alcuni suoi versi:

L'uccello vola
vola, vola, vola,
Va, ritorna passa,
Monta, plana, precipita.
Io faccio l'uccello.
Tutto vive, tutto danza, tutto grida.
Il pesce... Hip!
L'uccello... Viss!
Il piccino... Gnan!
Tutto vive, tutto danza, tutto grida.

Son questi versi nani, come avrebbe diritto di farli un pigmeo. Non parrebbe. Se all'intrepido sig. Le Roy fossero dati a leggere versi di qualche nostro poeta, senza fargliene conoscere l'autore, giurerebbe di averli sentiti tra i pigmei. Che afflato panico nell'ultimo verso! **Tutto vive, tutto danza, tutto grida.**

Il poeta pigmeo merita che qui sia chiamato per nome. Egli è Mba-Sole.

IL TESTAMENTO DI EPICURO

Quando fu festeggiato il bimillenario di Lucrezio, un erudito scrisse: « Nessuno è in grado di dimostrarci che il poeta latino volesse questa celebrazione. Anzi tutto il tono della sua opera sembra rifiutarla. Il suo maestro, Epicuro, al contrario, nel suo testamento, aveva con istanza pregato i suoi discepoli di ricordarlo ogni anno nel dì della morte: non per vanità, senza dubbio ma per calore di amicizia ».

Ringraziamo il dotto professore di averci rivelato questo particolare sul saggio di Grecia. Tuttavia ci deve consentire di elevare qualche dubbio sulle sue illazioni. Dov'è infatti il testamento di Lucrezio? E se veramente costui era come si diceva discepolo di Epicuro, avrebbe dovuto imitare il maestro soprattutto nel testamento che in fondo è l'ultima freccia della volontà.

Epicuro fu... epicureo anche nel testamento.

Varius

STAGIONE

DI POESIA

Se il fiorire di un'arte potesse essere valutato dalla quantità della sua produzione, dovremmo dire che la poesia oggi è in piena fioritura: tale è il numero di volumi e di opuscoli in versi che ci accade di leggere o di vedere quotidianamente. Bisogna dire proprio che le Case editrici non difettano nè di coraggio nè di buona volontà: e laddove l'editore non arriva, sopperisce l'ansia dell'autore.

Ma nessun critico potrà lasciarsi prendere da criteri meramente quantitativi anche se sarà compiaciuto da una così festevole e abbondante fiducia da parte dei chiamati alla vocazione poetica; ed allora subentrando un criterio di giudizio qualitativo, bisogna pur convenire che i frutti sono, per lo più, o acerbi o stantii.

Lasciamo da parte le fame consacrate o le persistenze invallite, e consideriamo i giovani poeti.

La maggior parte delle liriche che ci vien fatto di leggere oscillano fra due tendenze ben definite: o esercitazioni puramente formali ed arbitrarie su schemi ormai abusati della lirica ermetica ed analogica, o tentativi di superare questa esperienza già vizza. Ma tali tentativi, che possono essere i soli ad interessare, denotano una insufficiente comprensione della natura della lirica, della sua essenzialità e della sua origine. L'impegno degli scrittori risulta quasi sempre epidermico, non sfociato da intima maturazione, non tanto dei «motivi», quanto del fatto poetico: non si tratta di «vocazioni» distillate da una cultura, bensì di mere aspirazioni, se non addirittura di velleità.

Eppure il Leopardi, che è forse lo esempio più completo di lirico dell'età moderna, affermava (Zibaldone, 18 settembre 1820) che « La lirica si può chiamare la cima, il colmo, la sommità della poesia, la quale è la sommità del discorso umano ». Ed altrove (in aggiunta alla pagina 4358, sulla imitazione) « Il poeta non imita la natura; ben è vero che la natura parla dentro di lui e per la sua bocca ».

Dunque il Leopardi non solo poneva la lirica alla sommità del « discorso umano » cioè ne faceva l'espressione più alta dell'umano sentire, del colloquio fra l'uomo e l'universo, degli uomini fra loro, ma la considerava una espressione immediata ed originaria della natura, partecipe della sua più intima struttura, della sua più profonda verità.

Sicchè un lirico, per sentire impegnata la propria poesia in funzione del « discorso umano », per riconoscerla voce della natura, non può che considerarla come espressione di tutta intera la propria umanità, intesa come sintesi e riflesso di esperienze universali.

In ultima analisi non v'è lirica degna del nome qualora in essa non sia epressa una vibrazione dell'universale, libera da ogni limite esteriore.

Considerato secondo tale esigenza della sua stessa natura, il problema dell'arte si libera di molti e fronzuti rami germogliati dalle più recenti fatiche dei cultori d'estetica e torna ai suoi caratteri essenziali che tanto semplicemente ed efficacemente il Leopardi vedeva. Nè è possibile a molti di coloro i quali si oppongono al rinnovato e complicato arcadismo, di far passare per buona la faciloneria e la mancanza più assoluta di vocazione o di consistenza.

Tornando dunque al tanto fiorire della lirica contemporanea, noi vorremmo osservare come i nuovi poeti, anche quando siano liberi dalle mode e dalle estetiche, indulgano troppo alle *occasioni*, lasciando così la poesia nel campo assai vago dei pretesti o delle illuminazioni, e privandola perciò di quegli attributi ai quali si riferiva il Leopardi allorchè la considerava il massimo frutto della condizione umana.

Avere la coscienza di questo fine assegnato alla poesia (o, per meglio dire, che la poesia si ritrova per sua natura) potrebbe indurre gli scrittori ad un rigore critico e ad una vigilanza che forse influirebbero sulla quantità cui sopra accennavamo; ma che senza dubbio concorrerebbero a far perdere la via del facile versificare e a trovare quella della autentica poesia.

N. F. Cimmino

I CRIPTOGRAFI E GLI INTELLIGIBILI

Gli ultimi scritti di Julien Benda portano un contributo notevole alle indagini sul fenomeno della letteratura incomprensibile. Egli ora dà torto agli scrittori ed ora al pubblico; agli scrittori perchè si chiudono nei loro criptogrammi, sdegnosi all'adesione immediata e spontanea del lettore; al pubblico perchè suggestionato dalle correnti in voga, finge di asservirsi al gusto cenacolistico dei sibillini, sia per tema di apparire retogrado, sia ammettendo la propria incapacità a comprendere, nel dubbio che la ragione possa star dalla parte degli impenetrabili. In altri termini: il vero responsabile dell'attuale logoritimicità dell'arte è (come dire?) il pavido acconciamento della moltitudine. In certo qual modo il fenomeno è osservato con acutezza; ma da noi —, in altro senso e senza ricerche di colpabilità, — era stato additato da un critico molti anni orsono sulla « *Gazzetta di Messina* » con due icastiche frasi: « *una incoltura che vuol parere coltura* » e « *un processo di intimidazione* ». Su per giù era questo il « *punctum dolens* » del discorso.

La requisitoria di Julien Benda non ci arriva, quindi, del tutto nuova anche se intelligente. Ma il Benda scopre il suo ingenuo empirismo proprio là dove, dalla diagnosi clinica del male passa alla ricetta curativa e pratica. Egli consiglia agli amatori della letteratura chiara e costruttiva di organizzarsi e far leva contro l'altra, ormai vecchia, organizzazione della letteratura del « *segreta loquimur* ». Una bazzecola, insomma. Come se si trattasse di voltar pagina o cambiar vestito. A parte il fatto che certe malattie collettive quando attecchiscono, sono il prodotto di lunghe e segrete incubazioni; a parte il fatto che il guarire di un contagio cerebrale e psichico nelle epidemie dello spirito, è opera lenta e incontrollabile del tempo; a parte la considerazione che gli atteggiamenti letterari e artistici di certe voghe determinano, a lungo andare, se non una deformazione, certo una modificazione del gusto e della sensibilità collettiva, sino al punto che, persino i più ortodossi conservatori restano, alla fine, turbati e distaccati dal loro stesso mondo (motivo per cui non si accetta il nuovo e più non soddisfa il vecchio), a parte questa ed altre infinite ragioni induttive e deduttive, sta di fatto che, nella pratica realizzazione del cosidetto programma a bando del Benda ostano difficoltà reali e pratiche non meno lievi e insormontabili delle difficoltà morali e psichiche sopraccennate.

Ci è occorso più volte, di aver dovuto confessare tutta la nostra illimitata ammirazione, senza riserve, per il genio delle nuove leve letterarie e artistiche nel campo dell'appalto. Si nasce appaltatori come si nasce poeti e profeti. E non c'è nulla da fare.

Non vogliamo affatto discutere in merito al valore o al disvalore di questa o quella tendenza; ma è incontrovertibile che editori, giornali, riviste, finanziatori, gallerie, circoli, istituti, premi, insomma tutti i gangli e i motori e le attrezzature indispensabili alla estrinsecazione sociale dei prodotti della intelligenza, sono da un trentennio a questa parte (e non soltanto in Italia) nelle mani dei criptografi e dei cerebrali di professione. Nè vi sono corsi o ricorsi, storici o politici, che riescano a togliere dai posti di blocco il sopravvento di queste correnti, perchè nessuno di quelli che potrebbero militare nel campo opposto ha capacità native o acquisite di organizzazione e di appalto. Capacità che sono, nell'oceanico tumulto della vita quotidiana, le sole valide alla riuscita e al predominio. Si formano così strati resistenti e, nello stesso tempo collimanti di interessi, affinità, abitudini, opportunismi che si cementano (per uno strano fenomeno di solidarietà mimetica) a catena; e, come il ferro con la calamita, spostati in un punto si attraggono in un altro.

Ma ci si chiederà: è possibile che questi doti e queste virtù organizzative allignino soltanto in un campo e manchino nell'altro?

Anzitutto, si sa che è più facile la difesa delle rocche conquistate, anzichè lo smantellamento: in secondo luogo, altro è il consolidarsi, altro il formarsi di una organizzazione; in terzo luogo, il temperamento dei veri artisti e dei veri creatori è alieno da ogni attività praticistica, che costringe a contatti, accordi, simulazioni « *routines* » « *corvées* » astuzie, destreggiamenti, scaltrezze, compromessi facili, pronti e innati nei risolutori dei problemi affaristici. I veri artisti e i veri creatori sono solitari per natura e per elezione. Sono anche timidi e orgogliosissimi. La loro personalità difficilmente trova i punti di contatto col massimo comune denominatore del prossimo. Come? ci si domanda; ritenete i difficoltosi delle torri d'avorio più proclivi all'attrezzatura dell'appalto? Praticamente si. La loro intransigenza e la loro incomunicabilità è tutta di natura cerebrale.

Praticamente, si; a patto dell'esclusività o della faziosità. Lo spirito della consorteria richiede appunto questo assolutismo. Tutte le arti e le opere letterarie che non nascono dalla vita, ma dalla programmatica e dalla problematica, sono, per necessità di difesa, costrette alla organizzazione e alla standardizzazione.

Lo spirito libero, indipendente, inaccomodabile del vero scrittore e del vero artista resterà sempre praticamente isolato nella sua stessa irrealtà; anche se spiritualmente comunica e parla a tutti. Egli non ha altri problemi da risolvere, altra vita da vivere che quelli e quella dell'arte sua.

Dovremo perciò accettare lo stato di fatto senza tentativo alcuno di reazione? Senza, cioè, ascoltare almeno il consiglio pratico di Julien Benda? Non è questa la conclusione a cui si voleva giungere. La conclusione è un'altra. Bisogna lasciar modificare, per naturale forza di eventi e maturazione di spiriti, il corso e il destino dell'arte. Tutte le mode artificiose e false, anche quelle letterarie, saturata la curiosità delle masse e perduto il mordente della novità, fatalmente decadono; perchè se ne scopre l'inconsistenza. Nel travaglio inconsulto dei mali e delle fisime umane sopravvive soltanto l'arte che porta in sè il segno indelebile di una sofferta umanità.

L'arte non nasce dai libri, ma dalla vita: e ritorna alla vita.

Giuseppe Villaroel

I bronzetti sardi : Guerriero con arco (da Sardara)

Arte e dodecafonia

Tra i frequentatori delle sale, dove vengono tenuti concerti od altre manifestazioni musicali, si nota oggi una crescente insofferenza verso una certa produzione che, in genere, sembra più frutto di un alchimismo da laboratorio scientifico che non di una vissuta e sofferta esperienza artistica. Il concetto moderno dell'arte, infatti, sembra ormai rispondere più che alle ragioni del sentimento a quelle più aride del cerebralismo. Perciò un'arte di tal genere, mentre si dimostra inetta ad esprimere un autentico mondo poetico, tende decisamente a cercare nuove possibilità espressive sul piano della tecnica, dando vita, così, ad un pullulare di esperienze e tendenze di ogni genere, di cui non è neppure il caso parlare in questa sede in quanto si tratta di fatti che hanno un valore semplicemente documentario. Ci limiteremo, quindi a prendere in esame una sola di queste tendenze e precisamente quella che ha suscitato maggior clamore e che i fautori di un modernismo ad oltranza vogliono considerare come l'unica che possa risolvere felicemente i problemi del linguaggio sonoro. Intendiamo parlare, cioè, del sistema dodecafonico che, come è noto, fu creato e perfezionato da Arnold Schonberg.

Il sistema dodecafonico si basa sulla assoluta equivalenza, dal punto di vista armonico, dei dodici semitoni della nostra scala temperata. In relazione al principio che il concetto di dissonanza è dovuto alla mancanza di assuefazione dell'orecchio a complessi rapporti sonori, sono esclusi dal sistema tutti i principii e relativi movimenti tonali (tonica, dominante, sottodominante, suoni sensibili a carattere di movimento e suoni a carattere di riposo). La sovrapposizione dei suoni in senso armonico e la loro successione in senso melodico, che si possono creare ed ottenere secondo la dodecafonia, devono quindi sottrarsi completamente alla sensazione di una precisa tonalità. I principii del sistema, inoltre, impongono la utilizzazione dei dodici gradi della scala, comunque disposti, osservando, salvo qualche eccezione, che in una qualsiasi concezione sonora, verticale o orizzontale, non abbia a verificarsi, prima che la serie dei dodici gradi non sia esaurita, la ripetizione di un suono già udito.

Tutte le forme classiche tradizionali sono utilizzate dalla dodecafonia, da quella monodica a quella di sonata, dal procedimento omofonico a quello polifonico contrappuntistico. Vero è che i più accesi sostenitori di questo stile, dopo aver abolito la tonalità, pensano anche di eliminare la forma. Per ora tuttavia siamo nel campo delle pure ipotesi.

Analizzando ora attentamente i principii che regolano il procedimento dodecafonico possiamo accorgerci subito che essi conducono, come logica conseguenza ad una assoluta libertà armonica e melodica. Libertà che sotto la veste rivoluzionaria vorrebbe nascondere, senza però riuscirci, l'evidente equivoco insito in quei principii. Tutto questo dispositivo sonoro, cioè, si basa sulla scala temperata che a sua volta obbedisce a precise leggi dell'acustica. Ci troviamo quindi di fronte ad un sistema ingegnoso quanto si vuole, ma arido nella sua formulazione scientifica (i suoi teorici addirittura misurano le possibilità espressive del sistema rispetto allo stragrande numero di « serie » che si possono ottenere con i dodici suoni della scala!!) priva d'altronde di un adeguato e indispensabile ordinamento.

Se poi, dopo aver delineato nella sua sostanza quello che vuol essere lo specifico linguaggio sonoro della dodecafonia, ci chiediamo se questa struttura tecnica viene assorbita e trasformata come contenuto di una autentica espressione artistica, vediamo che una tale indagine investe tutti i cosidetti problemi formali dell'arte ed esige anche un determinato atteggiamento polemico.

In genere sono gli stessi indirizzi estetici che al loro apparire si pongono su un piano spregiudicato di lotta, mentre al critico viene chiesta una maggior cautela in quanto gli interessati si affannano a dichiarare che soltanto da una successiva evoluzione può trarsi un giudizio sulla validità o meno della loro opera.

Anche la dodecafonia naturalmente, come ogni rispettabile movimento di avanguardia, è partita a lancia in resta contro tutta la passata tradizione musicale. In questo, anzi, ha posto un eccessivo fervore poichè facendo di ogni erba un fascio ha voluto buttare dalla finestra anche la sensibilità per rinunciare così a quella forza propulsiva necessaria ad ogni creazione artistica. Poichè è proprio attraverso la sensibilità che l'artista traduce nei mezzi espressivi il mondo estetico creato dalla sua fantasia.

Comunque, anche quando si voglia ammettere per assurdo che le esperienze artistiche del passato, sia nel contenuto che nella forma espressiva, non diano alcun contributo alla bellezza di un'opera d'arte, rimane il fatto che questa è essenzialmente frutto di un processo creativo. L'artista, cioè, fa la bellezza dell'opera d'arte con la sua genialità, con una attività, quindi, che non è possibile considerare come qualcosa al di fuori di lui, in quanto egli guarda ad un mondo che gli fiorisce di dentro all'anima.

L'opera d'arte, perciò, è un organismo perfettamente autonomo e non commemorabile con qualcosa di eterogeneo e di estraneo rispetto allo spirito che la produce. Ed è per questa sua autentica spiritualità che l'opera d'arte trova una immediata e profonda risonanza in tutte le anime, e la trova con la più grande naturalezza in virtù di un aspetto che si fa riconoscibile a tutti senza porre esitazioni e problemi. Quando ciò accade, invece, è segno che l'opera d'arte ha una scarsa vitalità e porta in se stessa i germi della propria morte.

Ma se poi è l'artista stesso che, avendo distrutto la propria capacità di sentire non sa più vedere l'oggetto a cui deve affissarsi come poeta e si sforza di esprimersi su un piano programmatico e concettuale, allora veramente non si può parlare di arte.

Sono queste, naturalmente, delle ovvie considerazioni che nel nostro tempo vengono fatte con frequenza appunto per il moltiplicarsi delle esperienze artistiche a programma. Sono però considerazioni che per noi valgono a valutare l'indirizzo estetico della dodecafonia, il quale oltre ad essere un fatto puramente negativo e critico nei confronti del passato, non è riuscito a superare i limiti di una fredda esercitazione tecnica congiunta a sterili velleità di carattere letterario e concettuale. Non è sufficiente a dimostrare il contrario riferirsi a quelle opere che per la comune opinione sono tra le più significative del movimento, come ad esempio il « Pierrot Lunaire » di Schonberg ed il « Wozzek » di Alban Berg, nelle quali solo per una felice combinazione la crudezza del contenuto ha trovato un'adeguata forma nella crudezza del linguaggio sonoro.

Il nostro giudizio, s'intende, è riferibile solo allo stato attuale dei fatti poichè per il futuro non ci è concesso di poter dire qualcosa in quanto non abbiamo quelle virtù profetiche che cullano le speranze dei dodecafonisti.

Dante Ullu

UN CENTENARIO

JACOPO VITTORELLI

Jacopo Vittorelli nacque in Bassano Veneto nel 1749, nell'anno in cui venne al mondo Vittorio Alfieri, e morì nel 1835, quando nacque Giosuè Carducci. Ed è uno strano destino che egli sia stato accompagnato, nella nascita e nella morte, dai due poeti italiani che potrebbero dirsi i più antivittorelli che conti la storia della nostra letteratura. Ma noi ci rendiamo meglio conto della poesia del Vittorelli e, in genere, dell'Arcadia, di cui egli fu l'ultimo e più autorevole interprete, proprio attraverso un Alfieri e un Carducci, per quel contrasto che lo spirito e l'opera loro propongono in un modo così vistoso: e veniamo a capire la stanchezza, la nausea, l'insofferenza, tutte le violenze che il Vittorelli e la sua Arcadia potevano, a un certo punto, generare, quel far andare fuori della grazia di Dio, quell'invocar fulmini e saette contro una ispirazione e una scuola. Ma si capisce anche, sempre per quel contrasto, ciò che nel Vittorelli e nell'Arcadia c'era, malgrado tutto, di grazia di Dio, una esigenza umana, un irresistibile impulso sentimentale, quel tanto di sofferto, di rimpianto e di nostalgia. Talune dolcezze, talune sfumature o increspature o vibrazioni che ricorrono nel Vittorelli e in altri poeti d'Arcadia, s'avvertono meglio quando non ci sono più, quando sono ormai lontane, ridotte a un'eco, percettibili più con la fantasia, più col ricordo che con l'orecchio, e a rendercene più assillante la mancanza, contribuiscono soprattutto un Alfieri e un Carducci. Prima che un interesse estetico, l'opera del Vittorelli ha, quindi, un interesse psicologico: stato d'animo prima che espressione poetica, esperienza sentimentale prima ch fantasia artistica. E' innegabile che l'Arcadia, pur presentandosi come una scuola poetica, corrisponde a una necessità di vita, a a un'esigenza morale, a un bisogno dello spirito, e forse anche a delle condizioni di luogo e di tempo: per cui si conferma, una volta di più, che il poeta o l'artista ha la sua base profonda nella società e nel tempo in cui vive, nell'esperienze in cui è stata allevata, nei suoi interessi particolari, sì che egli, pur involontariamente, rispecchia motivi, orientamenti, fatalità dell'epoca sua e del luogo in cui si trova. Direi che l'Arcadia si definisce per quel tanto di orgiastico, di affannoso, di rimbombante e di misterioso da cui fu preceduta, e per le sanguinose violenze, per i tremendi rivolgimenti, per le ansie e per le terribilità da cui fu seguita. Jacopo Vittorelli passa in mezzo al fuoco, impavido, candido, senza avvedersene. Crolla il mondo intorno a lui, scoppia un fragore d'inferno, si moltiplicano gl'incendi, tramontano dottrine e ideali, si trasforma la vita, tutto è insomma vortice o abisso: e lui seguita imperterrito, come se nulla fosse, a cantar di Irene e di Clori, a cesellar versi e madrigali, a sospirare e a svenirsi. Squillano le trombe, si alza sui campi di tutta Europa polvere di guerra, diventa di moda la ghigliottina, scompaiono monarchi e signori, infuria la plebe, cadono e poi si risollevano i troni, si rifà tutto diverso il volto d'Europa: e lui, Vittorelli, si perde dietro i richiami d'amore, dietro i profumi delle rose e delle viole, per il mormorio di un ruscello o per il gorgheggio di un usignolo, dinanzi a una fonte o ad un'aiola, dedito interamente ai ricami del verso breve, alle languide volute del ritmo, ai sospiri di una voluttà crepuscolare. In un ambiente di disgrazia, egli ha ancora la grazia d'abbandonarsi a sospiri e a lacrime d'amore, a quel giuoco sentimentale di riverberi che corrisponde all'incresparsi della acqua sfiorata appena dalla brezza. Tutto è brezza per lui: brezza piacevole, gustosa, bramata che gli dà la possibilità di assopirsi dietro sogni che lo cullano, che lo portano lontano, che gli producono una sensazione strana, ma felice, della vita e del mondo. Il Vittorelli sembra, infatti, che sia fuori della vita e del mondo: e lo proveremmo facilmente, pensando alla vita che si svolgeva intorno a lui, al tumultuante e terrificante mondo nel quale era condannato. Eppure non è assurdo il suo modo, non è assurda la sua espressione: anzi rappresenta l'estrema, quasi incredibile, fedeltà di un uomo ai suoi interessi, alle sue vicende, ai suoi sentimenti, a quella che è stata la sua vita e dalla quale non vuol derogare, alla quale non vuol rinunziare, ma a cui si sente più attaccato quanto più gliela insidiano, quanto più gliela sconvolgono, quanto più gliela mutano. Gliela mutano: ma egli non muta; dicono che tutto quanto esisteva era vecchio, era decrepito e che deve diventar leggenda, che deve diventar favola: ed egli fa capire che, se è il caso, muore insieme con quella vecchiaia, o si trasfigura anche lui in favola. Urlino, si azzuffino, tempestino: e lui li lascia fare, come assente a quel terremoto. Hanno voglia di rifar la faccia del mondo, di ricostruire la vita, di rinnovar gl'ideali, di procurarsi i mezzi per una nuova felicità, di scannarsi per conquistare questa nuova felicità: forse essi non sanno l'arcano, il divino diletto che si prova in quel misterioso momento in cui vien da dire:

Guarda, che bianca luna!
Guarda che notte azzurra!
Un'aura non susurra,
Non tremola uno stel.

E' vecchia, lo so: ma anche la vera felicità è semplice e antica. Il Vittorelli ha fatto quel niente miracoloso di cui sono capaci i poeti: l'ha avvertita e l'ha espressa. Come si è visto, per nessuna ragione al mondo egli avrebbe rinunziato a quella sua sensazione e a quella sua espressione; come, del resto, a nessun altro sentimento, che egli sentisse forte dentro di sè, e per cui gli nascessero fantasie e versi: ad esempio, quando, per amore, irato contro la sua bella, s'immagina morto, per aver la soddisfazione di vedere Irene che piange sulla sua urna e di dirle che è vano il pianto di chi non gli porse aiuto nella vita. Oppure quando cerca consiglio per sanare dalla ferita d'amore e apprende che, solo fuggendo la donna, si sana davvero.

Sono rapidissimi lampi, può osservarsi, fuggevoli riflessi di poesia, appena un profumo, appena un accento sincero: poi tutto annega, dicono, nel grande mare dei sospiri, dei languori, degli artifizi, delle vanità, della retorica. Certamente è così: ma anche tutto questo è nella vita o fa parte della vita. Anche le rose più profumate nascono da non olezzante terreno. Le roselline del Vittorelli sono state sommerse, a un certo punto, da tutto il men buono che pure è fatale: ed è comprensibile che, in quel punto, abbiano reagito non solo un Alfieri e un Carducci, ma tutta una società intestarditasi a cambiar regole e sistemi. Oh si, regole e sistemi sono cambiati, ma non si è riusciti ad ammazzare quei fiorellini, quella felicità, che il Vittorelli e gli altri poeti d'Arcadia ci espressero quando la raggiunsero veramente. E allora diciamo che non si può ammazzar la poesia, anche se è piccina, anche se dura un attimo, quando è autentica. Per quella poesia, per quegli attimi che, ancora oggi, se rileggiamo i versi del Vittorelli, ci dànno una qualche emozione o un qualche conforto, crediamo che non debba passar sotto silenzio il centenario di questo malinconico e sospiroso valentuomo.

Luigi M. Personè

Pittori americani : George W. Bellows - Incontro di lotta

INSEGNAMENTO
dei soldatini di bronzo

Una sorpresa ci attendeva durante l'esposizione d'arte sarda moderna nella Galleria di Valle Giulia: eccoci infatti alla importante mostra di « bronzetti » nuragici e della civiltà paleosarda: bronzetti pieni di spirito e di gustosa espressività primitiva, che altra volta ci fu dato ammirare, ospitati nel continente, come messaggio fiero e profondo della bella isola nostra; ma ora, a rivederli in ambiente tutt'altro che archeologico, fuori dei musei e dal contatto con quelle « anticaglie » pur interessantissime e storicamente necessarie, che tuttavia distraggono il visitatore in cerca di testimonianze artistiche, assumono nuovo significato, specialmente per il rinascere di queste forme plastiche in molti aspetti dell'arte moderna.

Queste figurine spesso laminacee, quasi senza sostanza corporea, questi eroici « soldatini di bronzo » di quasi mille anni avanti Cristo, hanno l'aspetto nervoso e vivace e la tenacia nell'insistere sugli stessi motivi, che testimoniano del carattere di tutto un popolo. Legati al sentimento religioso, erano degli ex-voto che si infiggevano nelle lastre parietali dei sacelli, nei templi, e quando le pareti ne erano riempite, si distaccavano le vecchie figurine per sotterrarle in grandi fosse che hanno poi rappresentato la gioia degli scavatori. Un'arte simile è sul confine tra arte primitiva e arte contadina, in un tempo in cui forse i due concetti s'identificano nella produzione d'un artigiano in funzione religiosa: è ciò che avviene con le terracotte italiche ed etrusche, con le figurine egizie, con tutta una vasta sfera d'arte nella quale l'inventiva individuale s'innesta qua e là nella ripetizione manuale di schemi e di forme.

La conoscenza più approfondita di queste manifestazioni primitive dell'arte ha prodotto ai nostri giorni una maggiore chiarezza anche nella definizione del valore estetico oltre che culturale della bronzistica sarda. Mentre ai tempi delle prime scoperte di tali manifestazioni singolari della creazione artistica primitiva, gli archeologi ancora nella tradizione del gusto neoclassico, potevano sottolinearne appena l'importanza come documentazione dello sviluppo della civiltà locale: oggi potremmo dire, al contrario, che l'interesse suscitato nel campo degli studi da queste gustose statuette di bronzo, rischia di assumere maggiore peso e calore di quel che non abbiano le ricerche sulla grande scultura greca del tempo di Pericle. Si parla del « maestro di Uta », (individualità più plastica) come per il Quattrocento del « Maestro del Bambino vispo » o dello « amico di Sandro » e del Maestro di Padria o di Albini, notandone le sensibili differenze, come nelle « scuole » d'un ben noto momento del gusto artistico.

Ma c'è poi, la grande corrente popolaresca che anche in quei lontani tempi aveva la sua importanza, tanto più in quanto l'artigianato, nella produzione « in serie » di ex-voto, pesa in maniera indiscutibile sul carattere d'una simile accolta di opere.

Inutile dire che Picasso ne è stato entusiasta, in un certo tempo, e che questi bronzetti fanno la gioia di molti scultori moderni per la loro felice e spontanea fusione tra elementi naturalistici e astrazioni del tutto fantastiche: l'allungamento sperticato dei corpi, la sproporzione delle armi, la gioiosa freschezza di certi mantelletti che sembrano modellati nella midolla di pane come il berretto di Pinocchio, ci parlano della prontezza e della vitalità d'un'antichissima gente la cui religiosità era intrisa di reale plasticità e i cui semplici pensieri (per l'amore, per la caccia, per la guerra, per la navigazione) trovano altrettante semplici ed efficaci parole nelle mille e mille figurine destinate a ripeterle in cospetto della Divinità, nel mistero dei sacelli, all'ombra dei colossali Nuraghi, dalle massicce pietre.

Il carattere « didattico » che si è voluto dare a questa mostra e che rappresenterà il principio informatore a quanto pare, d'altre esposizioni destinate all'educazione estetica e storica del nostro popolo, ha indubbi vantaggi, orientando subito il visitatore verso una interpretazione di opere che, specialmente nel caso di forme artistiche poco consuete, evita superficiali e dannose considerazioni, frutto d'ignoranza. Ma bisogna avere anche in questo molta misura; intanto rilevare che questo metodo, largamente usato all'estero e specialmente in America, presuppone un'abitudine sistematica in tutte le manifestazioni della vita (e non soltanto culturali) per cui voi vedete come spettacolo quotidiano, nei musei stranieri folti gruppi di persone seguire col maggiore scrupolo l'itinerario prescritto, esaminare i quadri sinottici e (spesso) statistici, esposti in ogni sala e osservare le opere d'arte come « documento » che deve sempre provare qualcosa: lo stato d'una civiltà, l'influsso subito o apportato, il rapporto con altre civiltà. E questo non soltanto nei musei di preistoria e di etnografia; ma nelle gallerie d'arte moderna e contemporanea dove il gusto individuale ed il senso estetico del visitatore si trovano già preventivamente inquadrati e condotti da cartelli indicatori, come in una gimkana culturale! Vorrei, modestamente, osservare che tutto ciò ha il massimo vantaggio quando la mostra sia veramente « didattica » e, cioè, quando invece degli originali, sono esposte le riproduzioni delle opere, in ordine rigoroso, accostate ad altre riproduzioni pescate nei musei più lontani del globo. Si tratta allora di materiale « documentario » che si può elaborare in funzione scolastica e insegnativa: ma l'opera d'arte, nella sua autentica presenza no: essa deve essere intesa direttamente quando già il processo culturale d'una guida intelligente o d'una serie di lezioni hanno illuminato il particolare « valore » di quella scultura e di quella pittura.

Voglio dire, insomma, che il pericolo di « insegnare » contemporaneamente all'invito ad intendere nella sua isolata significazione, l'opera che contempliamo, è quello di perdere di vista la essenza più vera espressa dall'opera considerata, per sostituirvi la sua secondaria appartenenza ad un mondo di cultura che ha i suoi sviluppi secondo una « storia » formata di anelli d'una ininterrotta catena di testimonianze.

Il confronto tra i « bronzetti » nuragici sardi e certa moderna scultura, potrebbe essere ripetuto tra i feticci negri e l'arte plastica attuale, il « guerriero di Capestrano » e certa scultura americana dei nostri giorni: ma che cosa vogliono dimostrare questi rapporti? Evidentemente l'analogia di spunti e di motivi stilistici tra il « primitivismo » contemporaneo e il « primitivismo » originario, con l'immancabile conclusione di giustificare stilisticamente l'uno e l'altro in una superiore considerazione estetica. Ma quel che più importa, invece, in questi casi, mi sembra sia il contadinesco, il primitivo, e il primitivo moderno. In un tempo in cui s'invocano le teorie psicanalitiche per spiegare il celebre « colpo di sonda » nel subcosciente compiuto dall'artista moderno (in una specie di pesca sottomarina) per trarne l'antica voce dei lontanissimi progenitori, non ci si dovrebbe stancare di dimostrare che ciò avviene « attraversando » necessariamente, gli strati successivi della nostra ultra-matura civiltà, per uno di quei fenomeni di saturazione della cultura che si rivolge al « primitivo » per eccesso di sottigliezza intellettualistica: mentre nel preistorico, come s'è detto altra volta, tutto lo sforzo creativo è teso all'avvenire, tutto è sospinto da un'enorme esigenza di « scoperta » e gli occhi non sono stanchi, ma limpidi e spalancati sul mondo come quelli d'un fanciullo e l'animo è come un cielo di primavera lavato, dopo il temporale degli incubi, davvero primordiali, della coscienza che si sveglia dal sonno della pura animalità.

Pensieri questi, che sembrano esulare dalla considerazione d'un così importante gruppo di opere plastiche; ma che invece ne mostrano la vitalità, proprio perchè suggeriti dall'attuale manifestazione di cultura che si muove attorno ai piccoli vivacissimi bronzi.

E lasciate che si possa augurare al nostro paese di possedere, per l'insegnamento e per la diffusione della cultura artistica, un migliore e più scaltrito corredo di mezzi didattici per giungere, poi, alla serena contemplazione delle opere dei nostri musei e gallerie, esposte nelle più favorevoli condizioni di luce e d'ambiente; ma lasciati alla libera intuizione del visitatore che dovrà sentire, nella sua intima esigenza, la necessità di ripensare a fatti estetici e culturali spontaneamente dettati dalla stessa « presenza » dell'opera d'arte.

Valerio Mariani

Un « bronzetto » sardo (circa 1000 a. c.)

Guerriero (Museo di Cagliari)

ROWLANDSON
e la caricatura

Nei paesi di lingua inglese, in questi ultimi tempi, si è rifatto un pò di scalpore attorno al nome Thomas Rowlandson, ai suoi tempi satirista versatile dei contemporanei.

Non è, a dire il vero, una riesumazione; nè l'artista è tornato di moda; e nemmeno si tratta di uno di quegli spiriti complessi e ricchi di sottintesi che possa offrire il destro a delle inedite interpretazioni.

Nulla infatti d'inesauribile in questo illustratore. Quel che rimane di moda è la curiosità del costume, diversivo e passione di tutti i tempi. E allora l'artista prolifico, vissuto a cavaliere del 18° secolo, in un periodo cioè dei più eccitati della storia, si tenta d'inserirlo nella categoria dei più estrosi e cospicui, per metterlo a fianco di Hogarth, Heath, Newton, Gillray e Cruikshank. Chi non si esaltava per la passione politica, soffriva l'angustioso fermento degli attriti domestici. Rowlandson fu di questi.

L'albore del secolo scorso coincise per l'Inghilterra con un periodo d'oro dell'arte, sia illustre che popolare. I temi di quest'ultima venivano provveduti ai satiristi dall'affollamento di Londra, che per farsi metropoli, diveniva, come avvenne, pletorica e tentacolare. Sicchè c'era enormemente da attingere al vivo della cronaca. Gli eccessi venivano puntualmente registrati dalla caricatura, anzichè essere diluiti nella stampa gialla.

Dai tempi di Hogarth, la caricatura inglese aveva conosciuto momenti di grande favore. Quella di Rowlandson si vendette alla spicciolata per le vie di Londra: il foglio inciso in nero a sei soldi la copia; quello stesso, colorato li colorava un amanuense nello spaccio medesimo, a uno scellino la copia.

Le « grida » di Londra già recavano al pubblico, in foglietti volanti, il delitto recente più clamoroso, descritto in versi raffazzonati, e sormontato da una vignetta sensazionale. Simultaneamente, le virtù e i vizi venivano personificati in saporose allegorie, dove l'evidente, per diventare evidentissimo, si faceva elefantiaco. Da quelle ebollizioni popolaresche sorgeva, accanto alla vignetta esplicativa, la caricatura intesa a satireggiare le visioni e gli eccessi del costume. Ci fu, appunto, nei botteghini delle curiosità, un commercio profuso d'immagini lubriche e deformate, a cui attingevano per esilararsi tutte le categorie sociali.

Rowlandson fu uno di quegli artisti che alimentarono (finchè visse) le curiosità morbose della folla. Visse appunto di questo mestiere, di commissioni per temi illustrativi e figurazioni a soggetto. Impulso facile, e di vena immaginosa, egli suppliva alle eventuali deficienze della creazione figurativa, con una composizione bene architettata e risolta, o un'istantanea sceneggiata briosamente. E difatti le sue composizioni lasciano poco a desiderare per lo spirito animatissimo con cui egli risolve il centro del tema, e gli accordi delle parti.

Radicato, appare sempre, nella tradizione. E al pari di altri caricaturisti contemporanei, sempre oscillante fra il racconto, cioè a dire, l'incidente drammatico, e il simbolismo fantastico. Tutto è convenzionale in Rowlandson, tutto è vivo e bene inserito nello spirito del tempo; le donne massicciamente corpulente, le maschere grottesche dei popolani e dei vecchi. Ciò che a lungo andare infastidisce, è il monotono ripetersi di una grafia che uguaglia le fisionomie, le rotondità e le protuberanze dei personaggi, livellandoli in connotati comuni. E questa è la vera tara di Rowlandson.

Il suo contemporaneo Hogarth, autore fra le altre cose del famoso trattato « Analisi della Bellezza », fu più artista, ancorchè più impegnato di accademia; ma è passato alla storia come il più grande caricaturista inglese. Egli non si lascia sedurre dalle seduzioni grottesche della sola grafia. Mantiene uno stile ortodosso e raffinato, pur nei temi più rissosi e facinorosi della plebe londinese. Inoltre, mentre Hogarth sferza il costume come per reazione di uno che dopo tante compressioni domestiche, abbia bisogno di sfogarsi, Rowlandson, ripetiamo, non ebbe afflizioni che lo costringessero in tal senso. La sua satira fu tutta prosodica, concepita a fini divulgativi, e panoramicamente ricreativa. Sempre egli partì da questo presupposto: « Datemi uno spunto, e io vi ci edifico una commedia ». Basti consultare le sue copiose illustrazioni di libri, che vanno dal macabro all'eroicomico: dalla Danza della Morte in cui lo scheletro annunciatore è compiaciuto a ridicolizzare le velleità del moribondo, alle vignette del Barone di Munchausen, alle disavventure del metodico e sfortunato Dottor Sintassi; tanto per sottolineare che la sua facoltà inventiva, se non proprio la sua originalità, fu veramente di primo piano.

Gino Nibbi

Rowlandson: L'artista va a dipingere (1799)

Due artisti portoghesi in Italia

La recente critica portoghese d'arte ha chiamato l'attenzione su due artisti dell'Ottocento che interessano anche l'Italia, il pittore Miguel Angelo Lupi (1826-1883) *e il pittore-architetto Alfredo de Andrade* (1839-1915).

Figlio di un modesto italiano impiegato alla Nunziatura Apostolica di Lisbona quale registratore dei Brevi, il Lupi venne nel 1860 a Roma, a ispirarsi alla pittura italiana, come per lunga tradizione, dalla metà del Cinquecento, avevano già fatto tanti dal Portogallo: i due maggiori della prima metà dell'Ottocento erano stati Domingos Sequeira, che fu professore all'Accademia di S. Luca, e António Manuel da Fonseca, che del Lupi sarebbe poi divenuto il maestro più influente. Frequentando gli artisti dell'ambiente romano, il Lupi fu attratto in modo particolare dalla Roma del Rinascimento e del Barocco e dai veneziani (dal Tiziano fra tutti), e dipinse di preferenza figure e paesaggi di Roma e dintorni: Ciociara, Serenata in Trastevere, La « Morra », Carnevale in Roma, ecc. *Il suo soggiorno romano fu di soli tre anni, e rientrato in Lisbona fu presto professore all'Accademia: nel 1863 « Roma già restava dietro di lui, ma resterà per tutta la vita davanti ai suoi occhi come un astro ». Ce lo dice il suo odierno biografo, Fernando de Pamplona, apprezzato critico d'arte che in* Miguel Angelo Lupi *(Lisbona, 1948) ha tracciato dell'artista una biografia viva e scrupolosa, dove si illuminano, di riflesso, anche certi aspetti dell'ambiente romano di quegli anni. A chi capiti a Lisbona, la visita del Museo d'Arte Contemporanea, dove è raccolta la maggior parte dei quadri del Lupi, documenterebbe l'esattezza d'interpretazione che di lui ci dà il suo biografo: un pittore sobrio, volitivo, spontaneo nello studio e nell'abbozzo, lento invece e prudentissimo nel quadro.*

Il Lupi fu sopratutto ritrattista. E fra i suoi ritratti più noti è quello dell'altro artista menzionato, l'Andrade, che si trova nella situazione opposta al suo ritrattista: italiano di sangue e portoghese di vita questi, portoghese di nascita e italiano di vita quello. Mandato molto giovine a Genova, dalla propria ricca e nobile famiglia, come agente marittimo, Alfredo de Andrade si affrettò invece a visitare i musei d'Italia e di Svizzera e a cominciare a dipingere. A Ginevra andò alla scuola del Fontanesi, e a Torino, dove poi si fissò per tutta la vita, venne a rappresentare in seguito, con l'Avondo, il Pastoris e altri, il primo momento del passaggio dalla pittura romantica alla realista, insistendo soprattutto nella rivalutazione del paesaggio (noto fra gli altri è il suo quadro Le paludi di Castel Fusano). *Ma c'erano in lui anche forti doti architettoniche, ed egli se ne valse per un'opera di cui la storia italiana d'arte non deve dimenticarsi: ricostruì, in una indovinata atmosfera medioevale, molti castelli della Val d'Aosta (primo fra tutti quello di Issogne, dove avrebbe scritto i suoi lavori il Giacosa, uno dei suoi migliori amici), comprandone più d'uno per poi farne dono allo Stato italiano. E quest'ultimo non esitò a fare di quello « straniero » il conservatore dei monumenti del Piemonte prima, di Piemonte-Liguria dopo: nella quale ultima attività, che espletò fino alla morte, l'Andrade si distinse anche per gli importanti restauri del Palazzo di S. Giorgio e della Chiesa di Sant'Andrea in Genova.*

•

Il figlio di lui, Ruy de Andrade, cultore d'arte, ci ha ora rivelato una notizia curiosa e interessante sul padre. Ha ristampato in questi mesi fototipicamente, a Lisbona, un dimenticato volumetto italiano pubblicato a Genova nel 1870, anonimo, dove si attaccava un professore genovese dell'Accademia Ligustica e pittore allora illustre, Giuseppe Isola, accusato di essere, insieme agli altri pittori del tempo, artista convenzionale e formalistico. Le accuse si giustificavano nel libretto con la riproduzione di giudizi negativi e violenti dell'Isola contro pittori quali Signorini, Zandomeneghi, Lega. E l'odierno editore del volumetto ci rivela che l'autore di esso, che allora si nascose nell'anonimo, fu suo padre, il quale acquista così, oggi una ulteriore benemerenza nei riguardi dell'arte italiana: inoltre che alla sua opera e al suo mecenatismo, Alfredo d'Andrade ci offre infatti, a distanza di tempo, il contributo della sua critica, con un documento utile per la rievocazione dei climi d'arte d'allora e per la valutazione di essi.

•

Al Lupi e all'Andrade spetta un posto preciso nel libro che un giorno si dovrà pure scrivere sugli artisti portoghesi in Italia, a simbolico parallelo del noto fondamentale volume di Emilio Lavagnino su Gli artisti italiani in Portogallo.

Giuseppe Carlo Rossi

● Per iniziativa del Governo della Baviera la Germania occidentale parteciperà ufficialmente alla XXV Biennale.

L'organizzazione del padiglione germanico sarà affidata al dott. Eberhard Hanfstaengl, direttore delle Raccolte di arte dello Stato bavarese, nominato di comune accordo dal governo bavarese e dal governo federale di Bonn.

Il dott. Hanfstaengl ha già tenuto la carica di commissario della Germania per le Biennali del 1934 e del 1936.

● Due volumi, uno di arte e l'altro di politica, sono stati recentemente editi da Capriotti: « La pittura da Giotto a Chagall » di Lionello Venturi, e « La regione nella Nazione » di Luigi Sturzo.

L'ANIMA RELIGIOSA
DI MICHELE LJERMONTOV

Chiunque abbia un po' studiato la storia della letteratura con intento critico, sa bene che ogni poeta ha espresso una propria forma di religiosità. Quanto a Ljermontov, poi, esaminare il suo modo di concepire e trarre ispirazione dalla Divinità, significa a un tempo avvicinarsi a un poeta poco noto in Italia, ma grandissimo, ed intanto cogliere uno degli aspetti più caratteristici dell'anima russa.

Tutta l'opera del grande Moscovita risente di due influssi distinti ma inseparabili: quello occidentale, comunicatogli dalla nostra antica civiltà specie attraverso Byron, e quello proprio della sua nazionalità, accentuato anche dal fatto ben noto che l'arte russa non ripudiò mai, anzi intese ad esprimere lo spirito e la mentalità del suo popolo. Questi influssi particolarmente importanti nella formazione del poeta, determinarono il suo volgersi a due fonti d'ispirazione: la Natura, specie quella selvaggia e meravigliosa dei « monti del Sud » (il Càucaso), e l'anima umana, intuita più attraverso la viva contemplazione dei sentimenti altrui, che attraverso una pura e semplice introspezione.

Faccio notare tali motivi ispiratori perchè da essi prende origine la sensibilità religiosa particolare a Michele Ljermontov. La quale presenta così due caratteri fondamentali: l'essere nata dall'arte stessa del poeta, e l'essere impregnata di quel fatalismo slavo che, se dal punto di vista morale è un errore, contribuisce tuttavia ad evitare in essa pesanti circonvoluzioni filosofiche. Quando il nostro parla di Dio, non cerca mai di sfuggire questa parola, pur non ignorando di essere in colpa; nè d'altro canto egli tenta di costruirsi una teoria a cui ripugni per l'appunto il concetto di Divinità. Egli sente Dio, e perchè non dovrebbe parlare di lui e nominarlo con sincerità, piuttosto che porre in suo luogo dei sostituti più o meno utili, oppure dargli delle qualità che l'animo non trova giustificate?

E' vero che l'educazione impartita al poeta può spiegare perchè egli conosca il Dio cristiano: resta però il fatto che, pur in mezzo alle vicende talvolta assai poco edificanti della sua vita, egli non provò mai, come molti uomini, il bisogno di soffocar la voce della coscienza negando o ignorando Dio — e neppure veramente lottò contro il peccato. Ne è testimone la breve lirica del 1829, intitolata Molitva, la Preghiera, nella quale esprime il suo atteggiamento —, con una padronanza del verso e dell'espressione che è davvero notevole in un giovanetto di 15 anni:

« Non mi far colpa, o Signore,
e non mi punire, Ti prego,
perchè la tenebra sepolcrale della terra
con le sue passioni io amo;
perchè di rado nell'anima mia
entra la corrente delle Tue parole di [vita;

perchè nell'errore divaga
il mio spirito lontano da Te....
perchè la pace della Terra mi sembra [augusta.
Io ho timore di avvicinarmi a Te,
e, spesso, fra il suono di canti pieni [di peccato,
io, o Signore, non so pregarti.... ».

Qui si manifesta, più che la semplice intuizione del Divino, l'aspirazione a comunicare con esso: ciò non toglie però che il poeta vi esprima non un pentimento delle colpe e una speranza nuova, sibbene nient'altro che una dolorosa rassegnazione. Evidentemente la radice di tal maniera di sentire è proprio il fatalismo di cui parlavo or ora. Esso nasce prevalentemente, come ho detto, dall'anima russa del poeta; ha però un sostegno anche nella interpretazione che questi fa dell'umana psicologia. Ecco uno degli aspetti sotto cui si può ricollegare la religiosità dell'artista alla principalissima sorgente d'ispirazione che è per lui l'uomo.

Carattere essenziale della lirica di Ljermontov è per l'appunto l'abbondanza delle osservazioni e degli spunti psicologici che si traducono in motivi schiettamente poetici. Questo tratto è degno di nota specie nella forma caratteristica che assume: non in se stesso il poeta cerca ispirazione, ma anzi spesso desta in lui una grande commozione il solo contemplare l'eterno dramma dell'uomo combattuto fra passioni e desideri spesso più forti della sua volontà, — la lotta impari di questo essere posto a metà fra la materia bruta e lo spirito puro. Tuttavia, l'artista non pretende di costruire, come altri poeti, una sintesi filosofica. Sono, le sue creazioni, momenti lirici nel vero senso della parola: ma, in quanto tutti sono generati dall'ispirazione, ciascuno si congiunge all'altro per mezzo di invisibili e pur forti legami.

E' il vedere tali momenti così uniti che permette di comprendere quale fosse il punto di vista da cui Ljermontov considerava il mondo. Quasi non vi è pagina della sua opera ov'egli appaia ostentare la visione dell'uomo superiore che disprezza il vulgo profano: si considera un'uomo, e come tale guarda agli altri. Ben sapendo, certamente, di avere un dono invidiabile e unico, ma — e questo non è fra i meno importanti caratteri della sua religiosità tutta sentimentale — ricordando anche di doverlo attribuire a uno solo. Il suo piano è dunque un piano nè di biasimo nè di lode: egli comprende l'uomo, sa che soffre ed è irrimediabilmente destinato a soffrire, e perciò lo giustifica in fondo anche delle sue malvagità: torna a farsi vivo in questo punto il solito fatalismo. Ed ecco che si spiega nel quadro di una visione più vasta e più aperta alla bontà la poesia sopra riportata: infatti vediamo in essa soltanto il riferimento al caso proprio di un modo di vedere che l'autore applica a tutti. Ma, quel che è più, si nota che egli concepisce Dio, senza volerlo, come dotato del suo medesimo modo di pensare: anche Dio comprende e perdona persino a scapito della giustizia.

Io penso che si possa vedere in questo particolare la principale differenza che sussiste tra il Dio di Ljermontov e il Dio cristiano: perchè si vede facilmente già da quanto ho detto che per il resto quel Dio è veduto sotto lo stesso aspetto con cui è considerato in complesso dal cristianesimo. Chiarirò la sua affermazione notando come sia carattere fondamentale del cristianesimo stesso il definire Dio Amore supremo; ed appunto in tal senso Ljermontov è cristiano.

L'occhio di Dio, ogni volta che egli parla sia pure indirettamente di Lui, sembra posarsi con uno sguardo pieno di infinita bontà su tutto: ora, il sentimento della Natura ne viene illuminato così da riempire di un riflesso universale un piccolo angolo della terra:

« E selvaggia, e meravigliosa,
era la creazione di Dio tutt'intorno... »,

o la Natura stessa si protende verso Dio in una tacita espressione d'amore:

« ...i campi deserti
guardano intenti a Dio »;

ora un istante di abbattimento e di dolore fa rivolgere il poeta al Padre, come al solo che potrà consolarlo — in un abbandono fiducioso e spontaneo che risveglia, nella sua semplicità di espressione e di stile, tutte le corde della nostra anima —:

« Quando, in un istante doloroso della [vita,
l'affanno si addensa nel cuore,
una preghiera meravigliosa
io recito a memoria.
Vi è una forza benedetta
nel suono di quelle vive parole,
e spira in esse una incomprensibile
santa bellezza.
Dall'anima, come un fardello,
il dubbio si allontana
e si crede, e si piange,
e così ci si sente sempre più leggeri ».

In linea generale, si può ritenere che Dio si manifesti a Ljermontov sotto questi due aspetti principali — quello di Creatore benigno e quello di Amico e Padre a cui egli stesso, deluso e disperato nella felicità terrena si può rivolgere per trovare qualche volta un essere almeno (e quale essere!) che si preoccupi di lui. Da questo lato, non si possono giustificare però espressioni come questa:

« Io guardo il futuro con timore
e guardo il passato con nostalgia,
e come il reo prima dell'esecuzione
cerco nella mia anima
che cosa Dio mi abbia preparato... ».

o come i versi seguenti, ancora dell'ultimo anno di vita del poeta, in « Valjerik »:

« Io porto la mia croce senza mormo- [rare,
anche questo è destino!...
Al fato, come un Turco o come un [Tartaro,
io sono grato di tutto ugualmente... ».

Purtroppo i passi ora citati sono fra quelli che giustificano l'idea che il nostro poeta stesse avviandosi, verso la fine della sua brevissima esistenza, ad una visione più fredda e più rigida della vita, sebbene non per questo la religiosità venga a decadere del tutto. Persino la visione delicata di Dio, che prima citavo, sembra venire meno di fronte alla visione ancor più fatalistica e certo meno simpatica del Dio identificato col destino, giudice imparziale e severo. Si può dire che questa concezione fosse già nei suoi presupposti nell'altra. Si tratta però più di una congettura che di una certezza: cosa possiamo dire noi, da storici, di quello che non fu? Perciò conviene guardare all'aspetto migliore della visione Ljermontoviana, a quello che ci testimoniano molte sue liriche.

In questo senso, vi è da riconoscere che il sentire di Dio soprattutto la grande importanza terrena, ne offusca alquanto il sublime splendore di Ente supremo e trascendente: e a questa osservazione può servire di conferma e di chiarimento quanto già ho detto. Del resto, aggiungerò che anche il sognare, da parte del poeta, visioni celesti immerse in un atmosfera pura e serena di beatitudine, non è tanto una aspirazione verso l'oltretomba, quanto un avvicinarsi ad esso come elevazione attuale dell'umano.

Ricorderò ancora un ultimo problema che si riallaccia al nostro argomento: che posizione assume per il poeta la vita umana in un futuro ultraterreno? Posso limitarmi a dire qui che egli accetta l'idea cristiana della vita futura, ma ciò che pare egli neghi sempre è il contatto del mondo di qua con le sue anime trapassate. Questo particolare è di estremo interesse, e introduce anche una nota squisitamente delicata e personale (sebbene mente affatto da condividersi). Certo, Ljermontov non poteva pensare alla « beatitudine degli spiriti che non possono peccare » senza presupporre in essi un assoluto oblio di « questo mondo delle lagrime e dei dolori » (« L'Angelo »). La qual concezione si manifesta più volte, specie nel poemetto il Demone I, XV).

Ho dato così pochi lineamenti della religiosità di Ljermontov, e in realtà essa non ha una grandissima complessità di caratteri. Ma si può facilmente constatare da chi ne legga l'opera, come il nome stesso di Dio ricorra spesso nella poesia di lui, senza che si debba per questo considerarlo un poeta religioso nel senso preciso della parola. Si potrebbe parlare quasi di un processo inverso a quello che si svolge nell'arte manzoniana: non l'umano si fonde e si armonizza nel Divino, ma dall'umano stesso a ogni passo, una anima profondamente sensibile sente scaturire il Divino. Eppure, a ben guardare, rare sono le liriche in cui il poeta esprima decisamente e precisamente il sentimento religioso: ma pochi accenni bastano sovente a dare l'atmosfera ad esso a brani che non lo hanno come fondamentale motivo ispiratore, quasi che la religiosità sia talmente acquisita per il poeta da non essere più che forma sentimentale apparente o meno ma pur sempre *postulata prima* della sua poesia.

Tutto questo complesso di sentimenti che agita il poeta e che è fondamentale per l'intendimento della sua lirica, può forse considerarsi un'esperienza nuova ai fini della poesia cristiana e religiosa in generale. Chi non ha lamentato spesso che i poeti religiosi abbiano il difetto di insistere troppo sui dogmi e sugli elementi caratteristici della loro confessione da un punto di vista troppo sovente filosofico, invece che farne sentire la palpitante ed eterna poesia? Tanto più invece questo si desidererebbe, quanto più la confessione del poeta è veramente rispondente al naturale sentimento dell'anima umana. In fondo, Ljermontov, pur con errori, seguì questa nuova via, facendo risonare le note di una schietta ed efficace poesia religiosa: e possiamo ritenere che la lettura delle sue liriche — purtroppo poco e mal tradotte in italiano — debba avere, attraverso l'espressione di quel contatto mistico con Dio che caratterizza il poeta, anche una benefica influenza sul lettore.

Giuseppe Dei Re

SHAKESPEARE SURVEY

Una rassegna delle pubblicazioni inglesi sul teatro nel 1950 non può aprirsi altrimenti che con un saluto allo *Shakespeare Survey*, rassegna annuale di studi shakespeariani diretta da Allardyce Nicoll, che fra i suoi corrispondenti annovera studiosi dell'autorità di Praz, Morozov etc. I primi due volumi (1948 e 1949) preludiano encomiabilmente a una proficua attività in un campo che per essere battuto e ribattuto non ha certo perso interesse ma anzi tanto più ne viene acquistando quanto più l'indagine, allargatasi in direzioni nuove, accumula materiale da confrontare, e mostra anche qui le inesauribili implicazioni storiche, estetiche, sociologiche, che riportano ogni lavoro monografico al problema essenziale del metodo.

E' una intuizione di questa esigenza metodologica che rende persuasivi alcuni passaggi dello studio su *Shakespeare in Francia*: 1900-1948 di H. Fluchère (*Shak. Sur.* 1949). Dalla esecrazione di Voltaire (che pure reclamava l'onore di avere « scoperto » Shakespeare per i francesi) al grido dei Romantici *Shakespeare avec nous!*, dalla generica apologia di Hugo al tentativo scientifico di Taine, dalle polemiche pro e contro l'attribuzione baconiana all'ironico *Le mystère Shakespearien* di G. Connes, le visuali critiche attraverso le quali è passato Shakespeare in Francia sono tante e così legate alla evoluzione e involuzione della società francese, da far capire quale sarebbe l'utilità di una « storia della fama di Shakespeare » sul tipo (ma non sulla falsariga) del lavoro di Gundolf intorno alla fama di Cesare attraverso i tempi. Fluchère passa in rassegna le traduzioni francesi e anche, cosa insolita per un critico letterario, le interpretazioni sceniche, da Sarah Bernhardt a Cécile Sorel, da Gemier a Copeau, da Dullin a Baty a Barrault, da Ducreux a Vilar.

Nello stesso volume (1949, miss Clara Byrne della Royal Academy of Dramatic Art racconta un cinquantennio di messinscene shakespeariane inglesi, dal 1898 e 1948, rifacendosi ai Kemble e a Macready per trovare i precedenti del cosiddetto « realismo storico » che Tree instaurò sulle scene londinesi dal 1898 con il Giulio Cesare imitando (ma questo miss Byrne non lo dice) lo stile dei Meininger che nel 1881 avevano stupito Londra con la loro esecuzione della stessa tragedia. Sempre nello scorcio del XIX secolo William Poel iniziava la sua restaurazione dello spettacolo elisabettiano; egli rappresentò l'*Amleto* e via via quasi tutte le opere di Shakespeare su una scena di impianto elisabettiano, con costumi riproducenti quelli usati dalla compagnia di Burbage, depurando i testi da tutti i « miglioramenti » con cui i mestieranti (Irving compreso) li imbastardivano da secoli, scartando gli effetti e le caratterizzazioni convenzionali; Poel, scrive miss Byrne, « pensava in termini di tecnica teatrale elisabettiana ». Ma in tre decenni a Poel non riuscì ciò che riuscì in sedici mesi a Granville-Barker nel 1912-13: vincere su due fronti, sconfiggendo contemporaneamente la sciatta routine pseudo-shakespeariana degli attori-divi e gli eccessi spettacolari del « realismo storico » di Tree, da tempo superato sulle scene francesi e tedesche da cui derivava. Per il *suo* Shakespeare Granville-Barker integrò l'insegnamento elisabettiano di Poel con le idee di Appia e Craig e con le esperienze antinaturaliste del Kunstlertheater di Monaco (Erler, Fuchs) circa la concezione del palcoscenico come spazio e volume, la scenografia suggerita, l'importanza del proscenio, il valore simbolico delle luci, la recitazione giocata sul ritmo etc. La guerra stroncò la sua iniziativa ma altre due ne sorsero nel 1914, dirette ad assicurare la continuità delle rappresentazioni shakespeariane più che ad aprire nuove strade alla regia: l'Old Vic e il Birmingham Repertory Theatre. Nel 1925 Barry Jackson presentò il suo *Amleto* in abiti moderni, che autorizzò molti tentativi analoghi: un *Macbeth* dello stesso Jackson nel 1928, nel 1938 il noto *Amleto* di Guthrie all'Old Vic e il *Troilo e Cressida* di Mac Owan al Westminster Theatre. Secondo miss Byrne il maggior merito della regia inglese più recente nei riguardi di Shakespeare è di aver imposto l'uso di rappresentare testi integrali.

Una giusta concezione della critica letteraria e storica e dello spettacolo teatrale come due strumenti di un'unica conoscenza domina nel dotto saggio di Nicoll *Studi intorno al palcoscenico elisabettiano dal 1900 ad oggi* (*Shak. Sur.* 1948). In nessun scritto di autore non tedesco avevamo visto dare un così onesto riconoscimento storico alle esperienze di Tieck e Immermann sulla messinscena elisabettiana (1830-40), nè la controversia ormai secolare degli specialisti intorno alla maggiore e minore influenza delle caratteristiche tecniche del Globe Theatre sulla struttura dei drammi shakespeariani era mai stata illuminata da così chiari riferimenti alle realizzazioni di B. Webster, Immermann, Poel, Granville-Barker.

Con il suo studio sulla *Individualizzazione dei personaggi di Shakespeare attraverso le immagini* Michail M. Morozov contribuisce al lavoro del teatro russo odierno per l'applicazione ai classici dei principi del realismo socialista (*Shak. Sur.* 1948). Da questo scritto, più che tante fotografie di spettacoli o recensioni scandalistiche di visitatori, è possibile comprendere lo spirito del realismo socialista e valutarne la concretezza e le possibilità pratiche. Morozov sostiene che ogni personaggio capitale di Shakespeare usa un suo proprio mondo di immagini da cui è individuato, e vede in questo una prova del fatto che « i suoi personaggi non parlano per conto dell'autore ma per proprio conto... ciò che conferma il *realismo* del poeta ». Egli analizza con vastissimo corredo di citazioni la « imagery » di Otello, Iago, Desdemona, Macbeth, lady Macbeth, Banquo, Amleto, Ofelia, Orazio, Laerte e Polonio, e specialmente per Amleto arriva a conclusioni che meritano di essere conosciute. « Ci si aspetta che la parte di Amleto sia piena di metafore e paragoni poetici, vaghi... invece vi predominano immagini semplici ed estremamente prosaiche... tratte dall'architettura... dalla tecnica... dall'agricoltura ... dai cibi e dalla digestione... dal corpo umano... Contro i suoi nemici usa immagini insultanti, zoologiche, che devono aver contribuito alla sua popolarità... anche i giochi che cita sono i più popolari... cita proverbi e sentenze popolari... figure allegoriche di stampe moralistiche medievali... Qui, come in ogni opera di Shakespeare, abbiamo a che fare con un materiale che non si ha il diritto di chiamare *poetico* nel senso di una invenzione individuale, ma che rispecchia il modo di pensare di tutto un popolo in un certo periodo del suo sviluppo... Amleto parla ricercatamente solo per parodiare Laerte od Osrico o lo stile eufuistico di moda alla corte di Elisabetta... Ma Amleto è anche stato studente ed è amico di studenti... la sua erudizione traspare da alcune metafore classiche... usa immagini di grandi viaggi propri dell'età delle scoperte geografiche... lo vediamo con un libro in mano... Da tutto ciò possiamo concludere che Amleto non è un *principe tenero e delicato*: queste parole (IV, 4, v. 48) si riferiscono non a lui ma al suo antipodo, Fortebraccio. A giudicare dalle sue immagini in Amleto non c'è niente di delicato, come non c'è niente di esteriore, di esornativo. Egli vede la vita senza abbellimenti. Il suo modo di pensare è realistico; la sua è una natura di osservatore, nè troppo fiducioso come Otello nè troppo sospettoso come Macbeth. E' vicino alla gente del popolo e al tempo stesso se ne distacca per la sua cultura. Questo pensatore umanistico in veste di principe Danese guarda la vita ad occhi aperti ».

Luigi Squarzina

L'EVOLUZIONE DELL'ISTERIA

L'isteria esisteva già nelle epoche primitive della medicina; se ne trovano accenni in Persia e in Egitto, dieci secoli prima di Cristo. Erodoto ci racconta di matrone che attribuiscono un'origine uterina alle manifestazioni disordinate di certe donne in preda, secondo loro, ad eccessiva o troppo frenata eccitazione sessuale.

Ippocrate, nel V secolo, descrive le crisi isteriche e ne ammette l'origine uterina.

Galeno nel II secolo dopo C. considera anche egli l'utero come punto di partenza delle crisi di soffocazione, ma ne nega la strana mobilità, allora ammessa: si credeva infatti che questo organo potesse migrare, comprimere il cuore e salire alla gola. Egli adatta all'isteria la sua concezione umerale, affermando che la ritenzione seminale viziava gli umori (le secrezioni femminili venivano allora considerate come l'equivalente del seme maschile).

Attraverso i secoli le manifestazioni isteriche assumono grande varietà di aspetti. In Grecia è ad esse peculiare un carattere teatrale, di prestigio e di mistero. La Pizia, che entra in trance mediante soffocanti e pesanti vapori e che proferisce parole senza senso e suoni indistinti ispirati da Apollo, è l'esempio più evidente dell'isteria diretta e utilizzata per dati fini.

Le processioni e i misteri di Eleusi, le feste ateniesi di Dioniso, riprese in Italia sotto la forma dei Baccanali (manifestazioni che ancora sopravvivono in certe isole Egee, come a Santorino) preparano le manifestazioni collettive di isteria che avranno così florida vita in tutti i paesi nell'evo medio. Sono caratteristiche di tale epoca le visite provinciali degli inquisitori che, preceduti dai « piqueurs », in genere barbieri-chirurgi, ricercano le stigmate, cioè quelle zone di anestesia al dolore provocato da puntura, mentre la sensibilità tattile è conservata; le portatrici di tali stigmate, qualificate come possedute dal demonio o streghe, vengono inviate al rogo.

Tali inumane pratiche verranno abolite solo alla fine del XVII secolo da un Editto speciale di Colbert (1682).

La storia e la letteratura abbondano di descrizioni delle fantasie collettive cui si abbandonavano gruppi di isterici. Durante l'epidemia di Louviers (1642) tutte le religiose del convento si contorcevano tra grida spaventevoli sulla tomba del curato Picard. Altrove sono celebri le danze: il ballo di San Vito ad esempio, di cui sussiste ancora la tradizione nel Lussemburgo, ad Echternacht, il lunedì di Pentecoste.

Interessante la storia dei Convulsionari di San Medardo, in pieno XVIII secolo, in cui un'apparente esaltazione mistica condusse a stravaganze di ogni specie.

Simili epidemie si sono verificate, nel corso dei secoli, un po' dovunque. Ancora nel 1871 un'epidemia, descritta da Floureus, si sviluppò a Parigi durante la Comune, e un'altra, contemporaneamente, in Alsazia.

In vero, se si considera la varietà delle manifestazioni isteriche, isolate o collettive, si comprenderà facilmente che ad un certo momento l'isteria sia apparsa come la più diffusa e singolare delle malattie.

Tra gli autori che hanno cercato di sottoporre l'isteria ad una osservazione obiettiva e imparziale e che, nel descriverla, hanno mostrato maggiore perspicacia, dobbiamo ricordare Charles Lepois che, all'inizio del 1600, afferma l'origine unicamente cerebrale del fenomeno isterico e descrive con accuratezza l'anestesia cutanea, la sordità, la cecità, l'afonia isteriche, i tremori, le paralisi degli arti e le crisi convulsive. Willis, di Londra, accetta tale teoria e la difende contro Highmore.

Sydenham, l'« Ippocrate inglese », nella seconda metà del 1600 afferma inoltre che l'isteria può osservarsi anche nell'uomo; egli critica l'origine uterina e la teoria umorale, mentre segnala l'importanza delle emozioni nella genesi dei sintomi isterici e crea la dottrina degli « spiriti animali » che produrrebbero i disturbi grazie alla debolezza dei nervi. L'influenza di questo grande clinico, che dimostra mirabili doti di osservatore, è dapprima considerevole, ma la maggior parte dei medici torna ben presto agli antichi errori.

Verso la metà del secolo XVIII Sauvages sostiene la natura « franchement nerveuse » della isteria e ne spiega i sintomi con una esaltazione della sensibilità sotto l'influenza delle passioni, con la « philantée », amore sfrenato della vita e dei piaceri.

All'inizio dell' '800 le idee di Lepois vennero riprese da Georget, e dall'inglese Brodie; quest'ultimo insiste sull'importanza della suggestione e, con gran perspicacia, afferma che « nella paralisi isterica non è che i muscoli

(Continua a pag. 8)

Bruno Callieri

TRE PROVE ALL'ATENEO

I giovani dell'*Ateneo* cominciarono con un infortunio che sarebbe stato ingeneroso sfruttare, sottovalutando, come taluno ha fatto, le possibilità della Istituzione. Invece, ad essa soltanto e alla mal degna sala di via Vittoria vediamo affidato, a Roma, il còmpito di perseguire teatralmente fini superiori. Abbiamo già detto quali limiti poniamo all'attività teatrale, ma con ciò non abbiamo inteso negare che il teatro debba proporsi anche finalità culturali e sperimentare novità che possano entrare nella storia del costume. Che il teatro ci appaia ormai spoglio, specialmente in Italia, delle responsabilità sostenute altrove e in altri tempi, non significa che vogliamo combattere una illusione feconda, nè che vogliamo rinunciare alla funzione moderatrice della intelligenza o al lievito del pensiero. Ponendo criticamente certi confini al « genere », cerchiamo di affermare un assoluto; ma sostenendo, nella sua particolar sede, il teatro d'arte, approviamo una storia letteraria e culturale in atto, vivificata con tutti gli accorgimenti dell'intelletto, e riconosciamo tal teatro come scuola e base sperimentale per l'autore drammatico, per il regista, per l'attore.

Questi compiti ci sembrano egregiamente assolti dall'Istituzione universitaria, così come sono particolarmente idonei ad essa. E perciò vogliamo dolerci che condizioni contingenti ne compromettano gli scopi e l'avvenire.

Il Teatro dell'Università, poverissimo e mal sovvenuto, ha dovuto impiantare il proprio programma su un malinteso. Luigi Squarzina e C. hanno creduto di poter contemperare le esigenze culturali con quelle economiche dell'Istituto, appigliandosi ad attori che costituissero un « richiamo ». Diremo anche noi, che il teatro universitario non può essere soltanto lo sfogatoio dei dilettanti e dei filodrammatici universitari: se vuole essere teatro degno dell'Università, dev'essere affidato a una compagnia di attori abili e sicuri, integrati dai migliori filodrammatici universitari, che possono esserci ma che potrebbero anche non esserci affatto. Ma la presenza di Gandusio in tale complesso, fu suggerita certamente da finalità o illusioni di cassetta, perchè nessun responsabile dell'Ateneo avrà mai creduto che l'*Avaro* di Molière si addicesse nè alle qualità fondamentali del simpatico attore, nè alle sue presenti condizioni fisiche. Squarzina e C. risponderanno che mai si era incassato tanto, in quel teatro. Ma non mettono nel conto la delusione di chi ha assistito allo spettacolo; delusione che si tradurrà in altrettanta diffidenza per gli spettacoli successivi. Ad essi, nemmeno la stampa quotidiana, tranne rare eccezioni, si degnò d'esser presente con i suoi titolari, i quali hanno forse ragione di non voler giudicare spietatamente, nuocendo all'Istituto, o mentire spudoratamente, nuocendo a se stessi: ciò per il senso di ibrido che emana da simili collusioni. Un Gandusio, rappresentante tipico del teatro combattuto da Squarzina e C., non ha niente da spartire con quei giovani. Non ebbe mai viscere per sostenere una parte come quella di Arpagone, non ha più nemmeno la forza di leggerla, nonchè di recitarla a memoria. Abbiamo il massimo rispetto per l'altro Gandusio, ma tal rispetto non deve impedirci di dichiarare che l'*Avaro* ha molto sofferto della sua presenza. Intanto, egli ha costretto la regia a slentare il ritmo della recitazione in modo affatto improprio e pericoloso, perchè le parole dette lentamente vogliono più difficile escavazione e coloritura. E non insisteremo su altri particolari, anche perchè non si può far torto a Gandusio di aver accettato un *cachet*, nè al Teatro di aver giocato una delle poche carte lasciate all'iniziativa dei responsabili. Si dirà, tra parentesi, che è mancato il coraggio di credere in Arnoldo Foà, un mirabile attore che si sarebbe volentieri (e noi crediamo: benissimo) misurato nella parte di Arpagone; non gli si è offerta l'opportunità di cimentarsi in un impegno che il teatro ordinario gli sottoporrà raramente; si è perduta l'occasione di creare intorno al nome di lui quell'alone di popolarità che avrebbe poi avuto riflessi economici.

Insomma, la nostra tesi è chiara: l'*Ateneo* dev'essere totalmente sovvenzionato, perchè esso, anche meno dei Piccoli Teatri, può indulgere a spettacoli di cassetta. E quando abbia dimostrato, come in questo inizio, di aver solide basi artistiche e culturali gli si deve riconoscere la funzione che gli compete e non indurlo in tentazione con quelle poche lire che gli si danno. Ivi, non deve esser « letta » la Fedra di Racine nella traduzione di Ungaretti, in forma di spettacolo a cui si accede pagando. Questa lettura fu ottima e istruttiva sotto infiniti rispetti, positivi e negativi; illuminante, per chi ha interessi di cultura, di poesia, di teatro: come tale, doveva appartenere a tutti, essere accessibile a tutti.

Se gli organi competenti non si risolvono a distrarre le sovvenzioni da chi non le merita a chi ne ha diritto, si può studiare un disegno di partecipazione della scuola media cittadina, i cui rappresentanti, professori e alunni, sarebbero ben felici di aver assicurato qualche spettacolo all'anno, mediante il versamento preventivo di piccole quote in forma di abbonamento. Si faccia un conto rapido, e si vedrà che le cento o duecento lire annue, moltiplicate per le numerose migliaia di studenti, danno un capitale allettante; senza dire che le rappresentazioni e le letture dell'*Ateneo* costituirebbero un contributo vivo alla educazione dei giovani.

•

Ottima l'esecuzione della *Cameriera brillante* del Goldoni, nella regia di L. Chiavarelli. Ci sia lecita un'osservazione, tanto per non sembrare turiferari indiscriminanti: sia il Chiavarelli sia lo Squarzina hanno voluto strafare, l'uno interpolando (ma con giudizio e proprietà), l'altro costringendo il pubblico, sulla mezzanotte, ad ascoltare un monologo di Dostojewsky (*Coccodrillo*) ... recitato dal Foà.

Non vediamo perchè si sia voluto spalmare su crocanti crostini goldoniani quel salatissimo caviale. Sarà stata una eleganza intellettualistica di quelle che, solitamente, ci irritano. Ma, anche se preferiamo gli antichi che rimandavano gli spettatori rallegrati dalla farsa finale, dobbiamo rispetto all'impegno dimostrato dallo Squarzina e dal suo attore, per essere degni di quella sede. Tuttavia, più vecchi di loro, non riusciamo a caldeggiare la risurrezione di un genere che ci attediò in giovinezza perfino nei varietà periferici; e denunciamo il pericolo implicito al monologo, di avviare l'interprete al gigionismo.

Al Chiavarelli esprimiamo la soddisfazione di averci confermato nell'idea che il Goldoni debba ormai esser veduto con altri occhi. Infatti, checchè ne pensino autorevoli critici, riteniamo che il Chiavarelli abbia mirato a non soffocare sotto la cipria il travaglio del riformatore già sceso in guerra con la Commedia dell'Arte, e già impegnato nel rivestire di umanità e psicologia i fantocci tradizionali.

La sanità campagnola contrapposta alla futilità cittadina, voleva pur dire qualcosa anche ai tempi del Goldoni e sulle labbra di lui (cfr. le metamorfosi di Argentina al II atto). Il buon senso rappresentato da Pantalone nell'opporsi ai grilli delle figlie (ma, povero Pantalone, ha i suoi grilli anche lui; l'incosistenza dell'ideale aristocratico fortemente satireggiato o parodiato in Ottavio (non si dimentichi che il Goldoni doveva impiegare cautele perfino di ambientazione, rispetto alla gelosa, diffidente quanto agonizzante repubblica di Venezia); la fatuità dell'arcade Florindo, superficialmente aderente a ideali pur sani; la concretezza aggressiva della « serva » degna di diventar padrona perchè, in parole povere, sa quel che vuole: son tutti spunti trattati con il brio che sappiamo, ma così pregni di motivi polemici, che si potrà concludere di non poterci aspettare sommovimenti tellurici proprio dal Goldoni, ma dal suo secolo sì.

Vladimiro Cajoli

Il " Macbeth " di Sir Barry Jackson al Court Theatre nel 1928

Un'inquadratura de " Il Cielo è rosso "

LA RADIO

FARMACISTI ALLA R. A. I.

Un estimatore che, bontà sua, diligentemente segue il progressivo ampliamento della nostra donchisciottesca mania, ci avverte che, secondo lui, non c'è modo più felice di esprimere disegni e programmi concernenti l'avvenire della radiofonia, che quello da noi adottato nel precedente discorso dedicato a Gaetano Lama e alla rubrica: Prego, Maestro. *Là, insomma, noi avremmo detto con chiarezza che cosa riteniamo utile. Andar piluccando nella giornata radiofonica, alla ricerca di altre rubriche accettabili, è, intanto un dovere; e ne conveniamo; ma l'amico sostiene che si dovrebbe anche dire con altrettanta chiarezza, che cosa non va, quali rubriche ci sembrano inutili o dannose, in modo che, prima ancora che ci si debba avventurare nella gincana delle proposte concrete, si sappia bene dove si è fatto il vuoto, e dove è già materiale prezioso. D'accordo. Tuttavia, noi ripetiamo che non si tratta tanto della scoperta di frammenti validi, quanto di una revisione dell'impianto; ma, per non essere scortesi, dedicheremo la chiacchierata odierna agli esempi negativi. L'amico — una specie di santommaso — non vuole disquisizioni teoriche. Egli sostiene che, in teoria, tutti hanno ragione, ma che, di fronte agli esempi pratici, la ragione del costruttore si differenzia dalla ragione del teorico; e afferma che, quando si sia dimostrato con esempi irrefutabili la manchevolezza di una trasmissione, si è dato un contributo effettivo alla perfettibilità delle altre.*

Secondo noi, l'amico s'illude un po': egli infatti non prevede che gli interessati potrebbero rispondere che il difetto particolare di una rubrica, non infirma la rubrica in sè, ma l'autore del numero criticabile. E così ci rincorreremmo la coda, senza speranza d'uscire dal circoletto vizioso. Ma l'amico insiste: nel numero precedente, attaccando la pseudo-cultura, Incauda dice: « Essa, nell'impiego odierno, fa pensare all'acqua ossigenata che si versi nelle orecchie: ferve, spumeggia, par che faccia chi sa che; invero, se scioglie un po' di cerume, non passa oltre il timpano ». Incauda dovrebbe darci un esempio, invece di accontentarsi dell'immagine, seducente insieme e ripugnante, ma certo destinata a esaurirsi come trovata di fantasia senza vera e propria efficacia critica.

Ecco qua. Scrivendo le parole tra seducenti e ripugnanti, pensavamo proprio ad una trasmissione avvenuta la sera stessa in cui ci eravamo inteneriti sulle canzonette del Lama. Nella rubrica « Scrittori al microfono-serie dedicata agli sport », dovemmo ascoltare alcune pagine di Giani Stuparich dedicate alla scherma. Appunto un esempio dei deprecatissimi malintesi culturali. Tante cure per dar origine, al più, a una pagina di letteratura. La vuotaggine e l'inutilità di certe esibizioni, riescono particolarmente evidenti quando, come la sera del 21 marzo, lo scrittore è giù di vena. Piatto: un farmacista che elenchi i pregi di lassativi che lo hanno personalmente soddisfatto. La conclusione poi non si raccomandava per qualità morali: con parole quasi accorate, l'autore rimpiangeva la bella età dei duelli, rimpiangeva il duello in sè, ignorando tranquillamente leggi e princìpi che la Radio non dovrebbe prender tanto sottogamba. Ma forse non si trattava d'insensibilità morale; era proprio vena scarsa, letteratura arida di tutto tranne che di parole: un modo come un altro per introdurre un finale che soltanto l'autore avrà creduto ricco di spirito e peregrino; infatti egli concludeva suggerendo di far scendere in duello, per risolvere tutti i problemi attuali, Truman e Stalin, a singolar tenzone. La trovata! Quando Berta filava se ne sentivano delle più fresche. C'è proprio bisogno, allora, di scomodare i più famosi ingegni d'Italia? A ogni modo, nelle opere dello Stuparich ci son pagine assai più utili da leggere ed eventualmente sceneggiare alla radio. E il fatto che gli si sia commesso un tema obbligato, non significa che si debba poi trasmettere lo svolgimento, qualunque esso sia.

Dieci, quindici minuti di vena infelice: non bisogna drammatizzare. Siamo i primi a riconoscerlo; ma poichè gli scrittori, i grandi scrittori, vengono al microfono proprio in quei quindici minuti, si può sperare di impiegarli meglio.

Ci si potrebbe rispondere: altri ha fatto miglior figura dello Stuparich. Dino Buzzati, per esempio, ha dato paginette saporitissime sul « golf ». Sì: le abbiamo ascoltate anche noi, e ci siamo divertiti. Ma tutto il Buzzati che, almeno personalmente, abbiamo potuto ascoltare alla radio, è questo del golf. Non è poco? E chi non lo conosca bene, il Buzzati, non potrà farsi l'idea che sia un ricamatore d'inezie, un alchimista di facezie arcadicomuscolari? E' assai più vero che egli, e i suoi predecessori e successori, non potevano applicarsi ad altro che a tentar la pagina di bravura. Insomma, siamo a un rovesciamento di interpretazioni e d'impiego: gli scrittori autentici, che dovrebbero fornire alla Radio la sostanza e non le parole, son chiamati a dilettosi giochetti che han funzione di riempitivo; e il pieno, invece, lo fanno un po' tutti e nessuno. Lo scrittore è il giullare della rubrica svagata: può durare ciò? Giullaresca fu la domanda agli scrittori: in qual tempo del passato avreste preferito vivere? Buon per noi, qualcuno rispose che non si sarebbe giudicato scrittore, se non avesse preferito il proprio tempo. Giullaresca la ricerca dei libri da salvare in caso di disastro atomico; jettatoria, discordante dallo spirito di fiducia che dovrebbe infondere la radio: buon per noi che qualcuno rispose di rifiutarsi all'ipotesi e alla scelta, perchè o si salva tutto, o non mette il conto di sopravvivere. E speriamo che non risulti giullaresca anche la rubrica in atto: Scrittori al microfono, interviste con se stessi — che minaccia di diventare una fiera di vanità e un'imbonitura Dio sa quanto efficace, di fronte a un pubblico che non legge niente e che resterà annichilito percependo l'enorme divario tra la propria ignoranza e l'importanza che ogni autore autointervistantesi vorrà assegnare a se stesso.

V. Incauda

UNA LETTERA DI BETTI

Illustre sig. Direttore.

Nell'articolo che il Suo giornale dedica alla mia *Irene Innocente* vi è un punto che va chiarito, là dove il Cajoli parla delle « critiche amarissime » toccate a questo mio dramma. Si tratta di un dato di fatto. Forse il Cajoli non ha avuto occasione di leggere — o udire — la critica di D'Amico; nè quella di Elio Talarico (« Irene Innocente, pur con qualche disuguaglianza di tessitura è forse l'opera più originale uscita dalla penna di Ugo Betti, uno dei pochi drammi veramente moderni del rinascente teatro italiano »). Nè quella di Giovanni Gigliozzi (« A me sembra che Irene Innocente sia un capolavoro. L'ho detto. Potete anche lapidarmi se ho sbagliato ») nè quella di Calendoli; o quella di Rosso di San Secondo, o Parsi, o Pieroni, ecc. ecc. Il lavoro insomma, se ebbe critiche amarissime, ne ebbe anche delle dolci; e delle dolcissime. Ciò occorre mettere in luce affinchè il lettore, specie se lontano, non riceva in proposito impressioni inesatte.

Grazie della pubblicazione e cordiali saluti,

Ugo Betti.

Conoscevo le critiche favorevoli (chi non ne ha?), ero rimasto dolorosamente colpito dalle sfavorevoli. Chi legge Idea *sa quanto stimo U. Betti.* V. C.

DISPERATO AMORE

Disperato amore è un film con pretese psicoanalitiche. Dalla premessa (che doveva, o voleva essere nella sceneggiatura) si poteva sperare di meglio; invece è venuto fuori un film la cui vicenda, non approfondita nel suo significato, si snoda e si risolve in un convenzionale film di *gangsters*, con la consueta caccia all'uomo operata dallo sceriffo e dai suoi uomini; finale che ricorda, senza averne però nè l'immediata crudezza nè il ritmo veramente ossessivo, quello di *Una pallottola per Roy*, film che trattava appunto un impossibile e travolgente amore tra una ragazza e un gangester braccato dalla polizia. Dunque in una fattoria sperduta nell'interno di una regione montuosa e selvaggia, vivono, se si può chiamare vita la loro, tre esseri: padre, madre e la giovane figlia Lemi. Ma i genitori si odiano e da sette anni, pur abitando nella medesima casa, non si vedono mai: la madre chiusa nella sua camera al piano di sopra, per non parlare con il marito, accusa una immaginaria malattia, e questi accetta la situazione pur di non incontrarsi con la moglie.

Un solo sentimento lega quelle due persone: l'odio. In questa atmosfera cupa e tesa, Lemi ha passato la fanciullezza, dominata da quell'odio e avvilita nello spirito dal contegno dei genitori, ciascuno dei quali parla con lei solo per accusare l'altro. La ragazza si è talmente disabituata a rispondere e a conversare, che quando pronuncia parole, adesso balbetta. Ella ritrova la facilità a parlare solo quando può evadere da quella casa e rifugiarsi fra i boschi e le bestie. Qui, la sua anima e come liberata dall'incubo di quell'odio familiare, e il suo struggente bisogno di amare e di affetto trova una serena e ingenua rispondenza nella pace della natura.

Un giorno, picchiata dal padre, Lemi sente di non poter più vivere fra i genitori e fugge nella foresta, in una capanna che solo lei conosce. Frattanto nella zona è arrivato un gruppo di forzati, addetti ai lavori di costruzione di una nuova strada che passerà vicino alla casa di Lemi. Fra essi vi è un tipo che anela più di altri alla libertà. Potrebbe attenderla con pazienza perchè deve scontare ancora due anni di carcere. Ma la sua natura violenta e ribelle lo spinge ad approfittare di una frana della montagna, che getta in un momentaneo caos la spedizione, per evadere. Così il carcerato si rifugia anche lui fra i monti e naturalmente nella capanna di Lemi.

•

Al primo incontro nasce fra i due una comprensione reciproca che il dramma subito in quell'assillante desiderio di affetto e di libertà. Ma l'uomo è braccato dalla polizia, e il loro amore si esaspera e si brucia nel breve tempo che dura l'ansiosa difesa contro gli agenti dello sceriffo, finchè l'evaso viene scoperto e ucciso. Ma la rapida tragedia non è passata senza aver lasciato una benefica traccia. Infatti i genitori di fronte alla fuga di Lemi hanno trovato la forza di riconciliarsi, e l'animo stesso della fanciulla, attraverso quel tragico amore, si è affacciato alla vita. Ella affiderà la sua tristezza all'affetto di un giovane ingegnere che l'aveva compresa e amata in silenzio, affinchè egli la possa guarire e farle dimenticare il passato. Non sarà difficile perchè anche la regione, con la costruzione della strada, si libererà da quella nefasta solitudine cagione prima di tanti guai.

Il regista John Negulesco ha cercato di immettere gli spettatori nella cupa atmosfera della casa solitaria e piena d'odio, più con mezzi esterni che per una accorta e sensibile indagine dell'animo dei protagonisti e, prima di ogni altra, delle cause che hanno suscitato lo sgretolamento spirituale della famiglia, fattore importantissimo per accettare poi la condotta della ragazza. Non bastano le porte e le finestre sgangherate, la vita domestica in disordine, nè la balbuzie di Lemi (unico tocco felice) e quand'ella ritrova la favella se parla allo scoiattolo o al proprio cane) a darci la tragica situazione dei genitori.

La loro riconciliazione poteva suggerire una scena più convincente, invece di essere risolta in una maniera che sfugge ogni impegno, tanto è accomodante. Anche il personaggio del bandito è convenzionale e letterario, per quanto Dane Klarke, con una recitazione asciutta e con volto doloroso, cerchi di dare consistenza umana alla propria angoscia. Personaggio e attore sembrano ispirati al « bandito » reso mirabilmente da Humphrey Bogart, ne *La Foresta pietrificata*. Ida Lupino, costretta ad agire in quella convenzionale atmosfera, vi si impegna con tutta la sua luminosa sensibilità, tanto da far apparire accettabile lo svolgersi del suo particolare dramma, se non proprio quello di tutta la vicenda. La fotografia molto bella, ariosa negli esterni e piena di toni cupi nell'interno della casa, è l'unica ad aver raggiunto forse le pretese psicanalitiche di cui sopra.

Leonardo Cortese

NOVITÀ IN LIBRERIA

SEGNERI SCRITTORE

Tra i problemi non ancora risolti dalla critica, in un secolo, qual'è il seicento, che anche in questi ultimi anni è presentato in aspetti e modi tanto difformi, una parte notevole occupa il gesuita Paolo Segneri. Strano destino di questo scrittore ed oratore! Ora lo si è innalzato sugli altari, ora lo si è distrutto spesso con una fredda e breve formula. D'altra parte la linea della fortuna del suo affermarsi o decadere riflette appieno il variare degli orientamenti e del gusto nel tempo. Salutato come «ristoratore» della sacra eloquenza nella sua età e per di più dal Pallavicino, dopo alti e bassi, riconoscimenti e condanne, sembrerà chiuso e definito nel giudizio solenne e amaro del De Sanctis, che parla di lui come di scrittore «superficiale, volgare, ciarliero».

E dal De Sanctis al Settembrini, al Croce e al Santini gli studi e le osservazioni si spostano su questa o quell'opera, pongono in rilievo questo o quello aspetto, ma sostanzialmente non si ritrovano nella euforia e nello entusiasmo dei primi critici. In particolare un nuovo volto segneriano si indovinò o si avvalorò solo nei tempi del purismo. Il Giordani in una lettera al Leopardi diceva: «Ella che ha letto Demostene e il Segneri, ha notato come la maniera della loro eloquenza è tutta tutta la stessa?»; e col Giordani consenzienti erano il Perticari, il Cesari e altri nobili studiosi del tempo. Si penserà: la solita mania di tutti i movimenti e le correnti letterarie che in ogni tempo si sono preoccupati di scoprire relazioni e precursori per indorare i propri blasoni. Ma nel caso del Segneri, quei puristi videro bene, se già il Redi riconosceva al nostro autore stile «mirabile», se, meglio, il Segneri stesso nel preambolo al *Quaresimale* diceva: «Ho io bensì procurato nell'elocuzione di mettere ogni mio studio, come ritrovo, che ve lo posero non ordinario un Leone, un Girolamo, un Crisostomo, un Cipriano, e taluni altri dei padri tra noi più tersi; e la ragione, che a ciò mi ha mosso, si è perchè l'esperienza, c'insegna, che il parlar nitido a nessun antico oratore scemò credenza..... Ma in questo medesimo mi son dovuto contenere dentro i limiti di quella facilità sì difficoltosa, che rende il dire quasi simile ad un cammino fiorito no, ma bensì agiato, ed andante.... Quanto alla lingua ho riputato certamente mio debito il sottopormi con rigore non piccolo a quelle leggi, che sono in essa le favorite». Ma nel mentre il Segneri diveniva testo di lingua, d'altra parte lo si impoveriva di ogni valore e di ogni saldezza di mondo intimo e spirituale, per cui il De Sanctis completando l'aspro giudizio si riferito diceva: «Ha nel cervello una dottrina religiosa e morale d'attacco ed ereditaria, non conquistata col sudore della sua fronte, una grande erudizione sacra e profana; ivi niente si move, tutto è fissato e a posto». Ma anche in questa età non mancarono laudatori e sostenitori, non dico della lingua, come già abbiamo visto, ma anche del mondo spirituale e morale dell'oratore. Basti ricordare il Rebuffo nel saggio «Della eloquenza sacra» (Genova, 1853), che vent'anni dopo il Finazzi (1831), uno dopo il Tommaseo (1852) e quindici prima del De Sanctis e Settembrini, rompe la linea, dirò, della critica moderna, e pone ancora, come nelle opere dei predicatori del seicento e del primo ottocento, l'opera del Segneri tra i testi più significativi dell'oratoria per forza, naturalezza e umanità. Il Rebuffo, che fu professore emerito di eloquenza nell'Ateneo di Genova, polemizzando contro gli esaltatori dell'eloquenza francese, sostiene che il Segneri è autor degno di rispetto quanto quelli d'oltralpe; e pur riconoscendo i difetti, fondo comune a tutti gli scrittori del seicento, si chiedeva chi mai potesse eguagliare i suoi pregi. «.....Siccome Demostene andava in delizie in Tucidite, e Cicerone in Demostene, così il Segneri in tutti e due. E non solo ritraeva forza da Demostene ma copia da Platone e soavità da Isocrate. Da Tullio con tanto studio imparava la facondia e l'arte di ben condurre e intrecciare l'orazione, che si mise a rendere in volgare le Verrine. Laonde si addestrò in tutti i modi a muovere guerra all'inimico, ora combattendo con tutta gagliardia contro del peccato, ed ora entrando di nascosto nel cuore degli uditori per governarlo a sua bella posta. Ma quanto andasse lontano da servile imitazione, da questo potete apprendere, che il suo discorso trae luce e calore da que' sommi e riesce quale si addice alla materia che ha per le mani e all'indole sua» (pp. 61-62). Il Rebuffo teneva conto più della critica remota sul Segneri, che di quella recente, e si mostrava legato allo spirito e ai modi dei componimenti poetici sull'eloquenza sacra, che passarono come moda dal sette all'ottocento. Così per fare un esempio, il sermone di Gaspare Gozzi indirizzato a frate Filippo da Firenze; e quello di Lorenzo Mascheroni («La falsa eloquenza del pulpito») umiliato a monsignor G. P. Delfico.

Ma tra tanta varietà di giudizi, oggi un critico, il Marzot, quanto mai adatto a intendere e leggere gli autori del seicento, per suo lungo studio e amore, si pone di fronte al Segneri con spirito nuovo e libero, in un esame minuto, particolare, insistente, su tutti gli aspetti così del mondo morale e dottrinale del Segneri, come dello scrittore e dell'oratore. Nella prima parte di questo saggio (1) si abbraccia tutta l'opera di dottrina religiosa, teologica, morale, politica e sociale del Segneri; nella seconda, più agile e serrata in confronto alla prima, si appunta l'attenzione sugli aspetti formali di questo mondo, e si rileva la lingua, gli elementi retorici e strutturali, gli stati psicologici e i modi stilistici dello scrittore e oratore secentista. Il Marzot, in continue e larghe annotazioni, non manca di notare la novità del Segneri e di indicare il suo volto originale e proprio dove negletta era passata la critica. «Sotto quelle forme, che ai nostri storici dell'ottocento sembravano tutte d'accatto e di generico valore, si muoveva e urgeva una dottrina ed una scienza formatesi si entro le angustie del chiostro e scarsamente radicate nella grande cultura del suo tempo e in quella precedente; ma che pur dichiarano una esigenza, un costume di vita, una fede. Perciò la figura di questo gesuita ci si pone dinanzi non tanto a rappresentare il secolo (perchè chi solo rappresenta non è attivamente personale ed efficace); ma nell'atto di esprimere una voce ben sua. E, tra Rinascimento e barocco, è una viva forza della tradizione che, sotto diverse forme e per opera della Chiesa, si protraeva come una regale e dominata fiumana in mezzo al secolo accidentato e inquieto». Ricostruita la personalità del Segneri in quello che diede e significò nella nostra letteratura, tutto il seicento si incorpora e si sostanzia, e nel contempo vengono ad illuminarsi momenti e figure di quell'età, quali il Bartoli e il Pallavicino, su cui spesso si indugia il nostro critico.

Aldo Vallone

(1) *Un classico della Controriforma: P. Segneri*. Palermo, G. B. Palumbo, 1950, 16°, 248 pp. (Collezione diretta da E. Santini, 10).

ALLEGORIE DI FALVELLA

Forse l'intento polemico di reagire all'inconsistenza e alla vacuità di tanta pseudo-poesia d'oggi, muove Carlo Falvella a sostanziare il suo canto di «contenuti» precisi, tentando di sollevare all'aura lirica alcuni temi di pensiero e di clima contemporanei.

Un tale proposito, non scopertamente enunciato, ma tuttavia chiaramente individuabile nella genesi delle sue ispirazioni, potrebbe suscitare in chi legge un interesse non superficiale, se non trovasse nella stessa «forma mentis» del poeta un principio di dissolvimento che ne isterilisce le possibilità di soddisfacenti realizzazioni.

Questo limite negativo è costituito, per Falvella, dall'adozione larghissima del simbolo e dell'allegoria.

Preoccupato di configurare in immagini di esemplare evidenza le notazioni della sua sensibilità egli si sforza di tramutarle in corpose significazioni: le rivolge allora in metafora, oppure le traduce in figure simboliche, o addirittura ce ne presenta l'equivalente allegorico; in ogni caso, soffoca egli stesso la sua ispirazione.

Già il titolo della raccolta è allegorico: «delinea l'intendimento (sono parole del Falvella, tratte dalle sue note esplicative) di portarsi di là da zone deboli, mobili, incerte... tutto cioè l'anodino, il caduco, il provvisorio, il pericolante d'una storia umana inadeguata e sospesa...».

Ma le allegorie abbondano ad ogni pagina; in «Ode a una notte d'estate», per esempio, alla melodia dell'incantamento lunare, svolta efficacemente nelle prime tre strofe, subentra subito un fastidioso formulario allegorico: così l'Arcano è figurato come *grave pietra che staglia su inesplicabili fontane* e *lo vegliano quadrighe di cobalto;* così il Centauro, che incontriamo più oltre, è il «desiderio d'una vita pratica, sociale, umana» e l'albero maturo è «la vita giunta a maturazione»; e così via.

Nonostante la sapienza nell'uso dei mezzi espressivi e la sostenuta densità dell'eloquio, a molta lirica del Falvella manca dunque una vera forza di convinzione e di commozione: le immagini, benchè concettualmente perspicue, difettano spesso di limpidezza lirica, e restano perciò astratte, estranee, come il metaforico «grappolo di giubilo» (p. 8) o l'arzigogolato: *la primavera screpola - il vitreo della notte.*

Inquinata e raggelata da tante astruse trasposizioni, l'intuizione non riesce più a svilupparsi nell'ampiezza del suo ritmo compositivo, e si esaurisce nelle sterili, esasperanti elencazioni di immagini. L'aggettivazione esotica e la scaltrezza metrica non sono sufficienti a sostenere il periodo; l'organatura espressiva si frantuma, scade sul tono d'un discorso disarmonico, stentato, pesante; le apposizioni analogiche, per lo più cervellotiche e arbitrarie, si succedono a catena, si affastellano in una opaca prosasticità: «*Ostinazione, tu, maschera, - tiara, collana feroce!* Oppure: *restano le braccia dell'attesa - impigliate nei numeri, fulgore, - trabeazione, dura eternità.*

Quasi tutta la lirica del Falvella risente dell'intenzionalità di una ricerca a freddo; ma nella seconda parte impera, più che un eccesso di cerebralismo, un disordine fantastico a malapena mascherato da una vigile contrazione espressiva di marca ermetica; la terza parte infine, nonostante il consueto abuso dei mezzi espressivi che abbiamo indicato, risulta senza dubbio la più felice.

Qui infatti l'autore ha voluto darci il senso d'una virginale allegrezza, attinta oltre l'angoscia; il lume del cielo s'è placato in tenera limpidezza e i «giovani nella sera lunare» riprendono gioiosamente gli idilli incompiuti con le donne che «sono tutte pettirossi». L'universo stesso s'è fatto casto e tranquillo.

In questi squarci di estatica commozione Falvella rivela, senza orpelli e sovrastrutture intellettualistiche, la sua natura di poeta; quando il fantasma lirico non è appesantito da riempitivi intenzionali, l'espressione resta sincera e densa di pathos.

Una lirica come quella del Falvella, così incline al simbolismo e attratta dalle atmosfere mitiche, non poteva non risentire gl'influssi di un poeta che del mito ha fatto la sostanza dell'arte sua e che parve aver condotto al suo limite estremo l'inquieta esperienza simbolista: intendo il Quasimodo. Infatti il clima dei *miracoli* quasimodiani, ritorna qui in certe figurazioni planetarie e in certe allegorie di fenomenologia natuale; ma una derivazione più evidente, sia per le peculiarità sintattiche, sia per l'orchestrazione del periodo, sia infine per l'analogia fantastica, è soprattutto avvertibile nelle prime battute di «Grigio perduto» e in numerosi accenti di «Dai timori di un sogno»:

Le pietre risorgono:
i secoli tornano indietro
ad un'alta valle di fiumi.

Ma Falvella potrà anche trovare la sua indipendenza espressiva in accenti di genuina poesia, se vorrà distaccarsi da un *modus poetandi*, troppo a lui caro, forse, ma indubbiamente pericoloso, per seguire con maggiore immediatezza e semplicità la sua vocazione.

Mario Petrucciani

CARLO FALVELLA: *Ponti sul limbo* - Bergamo, 1949.

DISCORSI DI SPAVENTA

«I giovani di oggi sanno ormai ben poco — avvertiva B. Croce presentando nel 1910 la raccolta dei discorsi e degli scritti politici di Silvio Spaventa, posteriori al 18 marzo 1876 — di quel che fosse la Destra, dell'opera da essa compiuta, dei suoi criteri e ideali di governo, delle sue virtù, e dei suoi difetti ed errori. Si tratta di un periodo storico — egli aggiungeva — che, mentre va uscendo dalla memoria viva, non è stato ancora fatto oggetto di quella memoria riflessa che è la Storia».

Negli anni successivi al 1910, grazie anche al Croce, la memoria riflessa non tardò ad impadronirsi di quel periodo storico, che, pur continuando ad opporre risorgenti problemi alla interpretazione, divenne sufficientemente noto nelle sue principali caratteristiche e nei suoi uomini più rappresentativi. Per un certo tempo esso fu anche offuscato dall'ombra spessa dell'apologia che esaltò alcuni suoi aspetti, astratti dall'insieme e abbassati a modello di un certo tipo d'azione statale. Poi cadde nel silenzio che avvolse le parti della nostra storia nazionale distraenti dai fini e dagli ideali che via via prevalsero nella coscienza del Paese.

Riproposto agli italiani il problema della ricostruzione delle istituzioni liberali, sembrò lecito attendersi che essi si volgessero con l'affetto e l'indagine al momento in cui quelle istituzioni sorsero e si affermarono, e agli uomini che le difesero. Ma in realtà questo non è avvenuto che scarsamente e saltuariamente. Le presenti generazioni non sono state ancora ricondotte al sentimento della continuità nazionale che è condizione di interiore maturazione, ond'esse appaiono e sono tuttora scarne e vaneggianti.

Questa condizione per cui gli animi e le menti non si sono appropriati dell'eredità delle passate generazioni, nasce forse da un *peccato*, ossia dalla disposizione manicheistica generalmente assunta verso il fascismo, presentato come un malefico aerolito improvvisamente e misteriosamente caduto nella vita italiana. Assunta questa iniziale posizione antistorica, è diventato impossibile raggiungere la storia, anche quella precedente il fascismo.

Non è perciò erroneo ripetere, dopo circa un quarantennio, quel che B. Croce disse per il 1910, che cioè i giovani d'oggi sanno ben poco di quel che fosse la Destra, ossia di quella parte politica che fondò lo Stato nazionale.

Dobbiamo, quindi, esser grati a Paolo Alatri che nel 1942 pubblicò presso l'editore Laterza un'eccellente biografia politica di Silvio Spaventa, uno dei maggiori e migliori rappresentanti di quel partito, e ultimamente ha curato e presentato, nelle edizioni di Giulio Einaudi, la raccolta dei discorsi che lo stesso Spaventa dedicò al problema della giustizia nell'amministrazione.

L'Alatri ama il suo autore pur se oggi ne presenta i discorsi come il documento dell'insuccesso di una classe politica e sociale di cui Silvio Spaventa fu insieme interprete e critico.

L'Alatri ha riunito alcuni dei discorsi già compresi nella raccolta crociana scegliendoli in base al criterio del loro contributo diretto o indiretto alla chiarificazione del problema della giustizia nell'amministrazione che fu il problema fondamentale di Silvio Spaventa, quello intorno al quale si svolse e raccolse tutto il suo pensiero politico. Egli ha ripudiato anche i discorsi che lo Spaventa dedicò alla pubblica istruzione, ma pure questi discorsi hanno per oggetto la legalità e la giustizia difese in quel delicato settore della pubblica amministrazione che è costituito dai servizi dell'istruzione.

Il problema della giustizia nell'amministrazione, posto e indagato dagli uomini della Destra posteriormente alla sconfitta parlamentare del 1876, dinanzi al dilagare degli abusi della Sinistra, non si esaurisce per lo Spaventa nell'episodio particolare dell'ingerenza dei deputati nell'amministrazione, ma si concreta in tutte le difficoltà che generalmente si oppongono al rispetto della legalità nelle pubbliche amministrazioni sotto i governi parlamentari.

I governi parlamentari sono caratterizzati dall'alternarsi dei partiti, per cui governa volta per volta un determinato partito, di fronte al quale sta l'opposizione, cioè la minoranza che opera e lotta per diventare maggioranza e, quindi, governo. La principale difficoltà di questo sistema è la possibilità dell'abuso partigiano del potere. Per risolvere questa difficoltà — afferma lo Spaventa — bisogna introdurre nell'amministrazione tutte le garanzie giuridiche che ne assicurino la giustizia e l'imparzialità anche sotto un governo di partito, in modo, cioè, che non solo i diritti relativi ai beni privati ma ogni diritto e interesse che ciascun cittadino ha nell'amministrazione dei beni comuni sia a ciascuno sicuramente garentito.

Queste garenzie, per cui lo Stato sussiste nella sua capacità di assicurare la giustizia per tutti e verso tutti, sono sostituite dall'esistenza di un diritto pubblico certo, chiaro e completo, di giudici imparziali e indipendenti e della responsabilità degli amministratori. Attualmente — lamentava lo Spaventa — vi sono difetto e incertezza di norme giuridiche limitative delle facoltà e dei poteri che l'amministrazione deve esercitare, difetto e incertezza del giudice e difetto di responsabilità immancabile e pronta degli ufficiali pubblici. Proponeva, intanto, per superare le difficoltà più immediate, di riformare le attribuzioni del Consiglio di Stato, di perfezionare gli altri organi della giurisdizione amministrativa e di disciplinare con leggi la responsabilità degli amministratori e lo stato degli impiegati.

Alcune delle proposte dello Spaventa furono attuate: la prima, in ordine di tempo, con l'istituzione della IV Sezione del Consiglio di Stato, di cui egli fu primo Presidente. Tuttavia l'ideale della giustizia nell'amministrazione non si risolse nelle istituzioni e nel costume. La corruzione degli ordini politici temuta anche da Silvio Spaventa non si arrestò, ma giunse al suo limite.

Nel ricercare la causa di questo insuccesso non bisogna rimanere sul piano tecnico-giuridico per accertare quali accorgimenti legalistici, tra quelli proposti, non furono attuati, ma occorre trasferirsi sul piano etico-politico. Lo stesso Spaventa aveva notato che il diritto non esiste solo perchè si scrive nelle leggi: «vi è d'uopo di uno spirito o senso vivificatore che ne faccia una realtà». Quel che mancò fu appunto questo spirito vivificatore, che egli postulò ma sottovalutò osservando che principalmente nelle leggi e nella loro riforma consisteva il rimedio ai nostri mali.

Per caratterizzare lo Spaventa e il partito di cui egli fu autorevole esponente, è indispensabile sottolineare la tendenza *istituzionalistica* dell'uno e dell'altro, ossia la loro fede nella virtù suscitatrice delle leggi e delle istituzioni, fede che fu, in un certo senso, costretta, cioè determinata dalla natura delle loro indispensabili azioni. Il nostro originario liberalismo, per il procedimento demiurgico della formazione dello Stato nazionale, riempì il suo schema giuridico di sostanza etica onde attribuirgli il potere di rifare la società, rimastagli estranea, a sua immagine. La conseguenza pratica di questo eticismo statale fu la dilatazione e l'accentramento del congegno amministrativo, che costituì lo strumento con il quale lo Stato trascendente intervenne nella società per regolarla conformemente ai propri ideali.

Questa tendenza eticizzante e burocratizzante del nostro originario liberalismo è ben visibile in Silvio Spaventa anche in quel punto del suo pensiero in cui esclude la possibilità e l'opportunità di ridurre il potere della pubblica amministrazione diminuendo i rapporti dei cittadini col governo. Egli dice che questi rapporti aumentano e non diminuiscono in virtù dei servizi sociali resi necessari dall'uguaglianza dei cittadini dinanzi la legge, e non ammette la delegazione del potere ai corpi locali, ossia il frazionamento del potere, che contribuirebbe a ridurlo. L'impossibile assunto dello Spaventa è di voler garentire la libertà in ogni punto della superficie d'uno Stato ognora dilatantesi. Egli vuole questa dilatazione e vuole nello stesso tempo la libertà. Nella realtà lo Stato crebbe e perciò la libertà diminuì. Il fascismo fu l'erede naturale di questa situazione storica.

Rileggere oggi Silvio Spaventa significa avere stimolo e guida alla ricerca delle cause politiche che determinarono la crisi dello Stato liberale, nato e svoltosi in Italia in connessione con l'accentramento e l'incremento della pubblica amministrazione.

Salvatore Valitutti

PROBLEMI DELL' EDUCAZIONE

TRANSFERT DEL LATINO

Vi sono nella storia della storia della pedagogia italiana dei ritorni periodici, che analogamente ai numeri cui si costuma dare l'identico appellativo non fanno che aggiungere nuove serie di una stessa cifra senza mutare per nulla il valore dell'insieme; a questo mi veniva fatto di pensare leggendo un articolo del prof. Tauro, che porta la data del lontano 1901, in cui si auspicava il rifiorire in Italia delle attività e degli studi pedagogici, il costituirsi di libere associazioni di studio ricerca e indagine, analogamente a quanto avviene negli altri paesi (e mi pare vi si citassero non so quali associazioni della Germania); e dieci anni dopo le stesse identiche cose le diceva in altro articolo Luigi Credaro; del 1919 è una proposta di Giuseppe Lombardo Radice, con la quale si apriva la sua « Educazione Nazionale», per l'istituzione di consimili organismi, facenti capo a un « centro di propaganda educativa ».

Se nel 1930 ci sia stato qualche cosa di analogo non so; ma è certo che nel 1940, in armonia a quei ritmi decennali cui accennavo, prese piede la idea dei centri didattici: e arrivò fino a tradursi di lì a qualche anno in un decreto legge che ne costituiva uno per provincia: e pensò poi la guerra a sospendere o scompaginare tutto.

Nel 1950, fedele alle sue ritmiche periodicità, la pedagogia italiana si rifà viva con la creazione di un'associazione (A.P.I. Associazione Pedagogica Italiana) e la costituzione di centri o nuclei associativi periferici di cui vediamo, e non certo spiacenti, il pronto sorgere e moltiplicarsi.

Senonchè, vien fatto di chiedersi, questa pedagogia italiana è proprio il famoso numero periodico che non varia mai per quanto si aggiungano continuamente nuove cifre? Mi pare infatti che se oggi noi mettessimo ad insegna della nuova associazione o inviassimo per lettera circolare gli articoli di Tauro, Credaro, Lombardo Radice essi potrebbero essere tanto attuali da non accorgersi della differenza di date: segno evidente che in 50 anni poco o nulla siamo avanzati in questo settore; segno chè i problemi ce li ritroviamo oggi tali e quali come allora.

E allora, mi chiedevo, che cosa faranno questi nuovi circoli pedagogici? Ritorneranno le vecchie riunioni tanto belle ed inutili, le interminabili discussioni sulla formazione, sugli umanesimi (classico, moderno, tecnico, integrale, scientifico) sul valore della cultura e delle lettere, sull'armonizzazione del mondo tecnico-moderno e dello spirito classico: cose tutte belle e meravigliose, ma che lasciano ognuno con le sue idee e le sue convinzioni e non fanno procedere di un millimetro questa organizzazione scolastica, questa ricerca sperimentale nella scuola, questa indagine scientifica sui suoi mille problemi: selezione, valutazione, orientamento, evoluzione mentale, processi intellettuali, affettivi, etici, pratici.

Queste cose mi vennero a mente quando giorni fa ebbi occasione di prendere parte ad una di queste riunioni, e l'argomento trattatovi era quello del latino: i presenti, tutti insegnanti e certo bene intenzionali, si affannavano, chi pro e chi contro, a dire che il latino era la materia formativa, che il successo scolastico e la formazione intellettuale degli alunni che studiavano il latino erano assai superiori a quelli degli altri, i non latinisti: e, a conforto della tesi, ricordavano le opinioni di non so quali professori universitari, i quali affermavano essere gli studenti del classico (per merito del latino naturalmente, come se anche allo scientifico non vi fosse il latino) superiori a tutti gli altri anche nelle materie non specificamente studiate nella loro scuola. E la discussione continuava, contrapponendo tesi a tesi, opinione a opinione, con passione e con animo commosso direi, ma senza alcun risultato, se non quello di lasciare ciascuno con le proprie idee.

E uscendo di lì, riflettevo come in fondo ognuno di quei valenti studiosi di pedagogia non faceva che accogliere una tesi e cercare quanti più elementi dialettici fosse possibile per avvalorarla: ma senza pensare a una riprova pratica, ad una ricerca che dimostrasse l'asserto: erano insomma nella fase empirica e non in quella scientifica: non sarebbero forse stati capaci di lasciare la loro affermazione onde « provare » e vedere che cosa accade quando i fenomeni si studiano con mentalità sperimentale.

Essi infatti mi parevano un pò i filosofi-medici del '600, che ragionavano e discutevano sul « morbo » e non sul paziente: sì che quella del latino diveniva quasi una « virtus », virtus formativa, come le tante altre virtù dormitive, o che so io. Ma come si può pensare al persistere di simili idee quando oggi le ricerche degli studiosi americani e francesi e tedeschi hanno fatto ormai piazza pulita di tanti luoghi comuni?

Come nessuno pensa alla famosa conclusione delle ricerche sul *transfert*, ossia sull'influsso che lo studio di una determinata materia ha sullo sviluppo di una capacità o una funzione della intelligenza, effettuate da Stark, Thorndyke, James, Ruch, Bagley, Sandiford: « Vi sono pochi elementi per indurre a credere che l'intelligenza tragga un beneficio generale dall'esercizio specifico di uno piuttosto che altro dei suoi aspetti ».

Ma non sarebbe bastato accennare, per dissolvere la diatriba sul latino, al fatto che tutti vedono i fenomeni scolastici a posteriori e attribuiscono al latino, o al liceo classico, piuttosto che alla intelligenza o alle generose selezioni, i buoni risultati scolastici, per dimostrare l'assurdità del nostro modo di ragionare in fatto di scuola, educazione, programmi? Non sarebbe bastato chiedere se, per stabilire un confronto valido non sia necessario partire da termini equivalenti?

L'on. Calosso potrà obiettare tutte le sue buone ragioni, le ragioni del buon senso, le ragioni di Renzo, sull'insegnamento del latino; ma da noi si continuerà a fare dell'Arcadia, a discutere, a parlare, per il solo gusto di sottilizzare, discorrere, ascoltarsi.

Ai contradditori del dibattito sul latino si sarebbe potuto citare la conclusione dei famosi studi di Thorndyke, che con la tecnica dei gruppi equivalenti studiò per anni i risultati scolastici e intellettuali di 8564 alunni; onde vedere il valore delle singole materie di studio, una delle quali era esclusa da ognuna delle varie classi (equivalenti, si noti, cioè con livello intellettuale medio analogo). Ricerche che Thorndyke concludeva così: « *Il valore formativo delle singole materie è determinato soprattutto dall'informazione particolare, dalle abitudini, dagli interessi, dalle attitudini, dagli ideali che questi studi sviluppano. Non si deve credere che una materia a preferenza di altre produca differenze sensibili nello sviluppo mentale... gli elementi formativi delle materie scolastiche possono essere reali e meritare la nostra attenzione nell'elaborazione dei programmi, ma questa considerazione deve essere ragionevole* ».

Ecco dunque, lasciando ora il *transfert* ed il latino, la cosa più augurabile sarebbe che le nostre associazioni, i circoli pedagogici ritmicamente risorgenti nei decennali entusiasmi, non si limitassero a proporre nuove problematiche di teorie educative, ma promovessero davvero una ricerca pedagogica: che si finisse di attribuire valore a sistemi, idee, cose che ormai valore non hanno: e mentre intanto si lasciano andare la scuola, quella elementare e quella media, nel modo in cui vanno dal punto di vista didattico.

Nè ci si meraviglia che vadano così: perchè fino a quando i pedagogisti daranno agli insegnanti solo massime astratte o principi assiomatici questi avranno ragione di temerli e di tenerseli bene alla larga: dato che in fondo gli insegnanti, almeno, dall'empiria quotidiana cavano qualche cosa di meno vago dello schematismo dell'astratta pedagogia. Ma se vogliamo che la pedagogia abbia voce, dovremo darle quelle basi scientifico-sperimentali che in Italia, oggi, non siamo ancora riusciti a creare.

Giovanni Gozzer

Come si studia la geografia in una scuola moderna

Sulle rovine della guerra solo l'educazione può costruire un mondo nuovo

FUNZIONE DELLA SCUOLA
NON GOVERNATIVA

Un Convegno che senza dubbio avrà notevole risonanza e segnerà una data particolarmente interessante nella storia della Scuola italiana è quello svoltosi a Roma la scorsa settimana (5-7 aprile): erano convenuti rappresentanti delle scuole non statali per il Convegno dell'Associazione Nazionale Istituti non statali.

Era questo senza dubbio un Convegno atteso: l'Associazione infatti rappresenta uno degli organismi fondamentali per le future impostazioni dei problemi della scuola italiana. Nella non certo sopita polemica suscitata dai cosidetti « laicisti », scandalizzati dalla formulazione costituzionale che riconosce la libertà della organizzazione scolastica, il convegno dell'Associazione costituisce un fatto di particolare rilievo: al di fuori dello statalismo scolastico rigido e burocraticamente immobile, al di fuori di qualsiasi concezione monopolistica la scuola non statale, e il Convegno ne è stata la riprova, deve contribuire effettivamente, attraverso la sua azione, nella fedeltà, allo spirito della nostra Costituzione, al miglioramento degli istituti educativi del Paese e allo sviluppo della nostra tradizione pedagogica e culturale.

Questo spirito è altresì evidente nel nuovo statuto che l'Associazione ha approvato, modificando quello precedentemente accettato: il primo articolo del nuovo statuto dice testualmente: « Fine essenziale dell'Associazione è la formazione della gioventù; conformemente ai principi della civiltà cristiana, in un'educazione civile volta alle reali esigenze dell'attuale società. A tale scopo l'Associazione curerà la realizzazione di una fondamentale unità educativa negli istituti associati ».

L'affermazione con la quale si apre lo statuto dell'Associazione approvato nel recente Congresso merita di essere attentamente considerata: il suo principio ispiratore, che vuole un'educazione in cui lo spirito cristiano, i valori « civili », le impostazioni tecnico-scientifiche della vita moderna trovino armoniosa unità, rappresenta il superamento di quella uniformità e staticità educativa in cui fatalmente piomba la scuola statale ove essa abbia quasi esclusivamente la responsabilità dell'organizzazione scolastica per il suo stesso carattere, per la sua impalcatura, per la sua tradizione esclusivamente amministrativa e burocratica.

La funzione correttrice e innovatrice della scuola non statale, la quale non intende contrapporsi, ma vuole collaborare e in certo modo gareggiare con la scuola dello Stato, appare dunque già delineata nello statuto della Associazione.

E dell'interesse che ha accompagnato questo convegno sono prova, qualora ve ne fosse il bisogno, l'adesione che numerosi uomini del mondo culturale scolastico e politico hanno dato al Convegno stesso, prendendo parte alle sedute o inviando cordiali messaggi di augurio: gli on.li Brusasca, Clerici, Corsanego, mons. Barbieri, gli on.li Martino, Ciasca, Tosatti, Caronia, Giordani, Pierantozzi, Longhena, Rossi, Rivera, e Tupini.

Le discussioni del Convegno sono state interessanti ed animate, hanno dimostrato le intenzioni costruttive e lo spirito vitale dell'Associazione: il prof. Manieri presidente e relatore iniziale, i professori Tumminelli, Ceri e Pollini e tutti coloro che hanno preso la parola, non hanno mancato di sottolineare il senso di responsabilità che caratterizza oggi l'attività degli istituti scolastici non statali: è anche naturale che siano state messe in rilievo tutte le difficoltà di fronte alle quali ci si trova, nel momento in cui le nostre concezioni e i nostri ordinamenti nel campo dell'organizzazione scolastica stanno mutando radicalmente. Il fine sostanziale che l'istituto scolastico si deve proporre, e il citato articolo dello statuto ne è evidente riprova, è la formazione dei giovani: scuola dell'alunno e scuola per l'alunno dunque, libera, educatrice, formatrice.

Sono particolarmente da sottolineare le parole pronunciate dagli on.li Brusasca, Clerici, Corsanego e da mons. Barbieri, i quali a chiusura dei lavori del Convegno hanno auspicato che lo spirito e gli intenti dell'Associazione si traducano in realtà educativa onde assolvere i compiti civili e sociali spettanti alla scuola non statale italiana.

Pretesti

Il Ministro Gonella ha avuto costantemente di mira, nell'elaborazione della sua riforma scolastica, il principio della democraticità: non per nulla, inaugurando i lavori della Commissione di riforma ricordò la protesta dei senatori per la « clandestinità » o quasi della riforma Gentile, che fu nota, si può dire, solo dopo la sua approvazione.

Ora però il Ministro Gonella sta accorgendosi dei molti guai che le riforme « democraticissime » portano con sè: infatti avviene, come è ovvio, che ogni modifica, ogni soluzione nuova turbi lo « statu quo » o gli interessi di un gruppo o d'una categoria: i cui appartenenti, messi sull'avviso (e spesso direttamente interpellati) levano alti clamori, strepitano, minacciano, stendono ordini del giorno, organizzano interpellanze parlamentari. Essendo in verità il nostro concetto di democrazia molto relativo, spesso si conclude che sarebbe poco « democratico » il proseguire su quella strada: sembrerebbe un sopruso, un ripicco del Ministero o delle Commissioni. Così abbiamo visto molte posizioni abbandonate, l'entusiasmo iniziale poco a poco smorzarsi, e la riforma avvicinarsi sempre di più alla platonica visione di ideali ordinamenti, che, però, tutto sommato, dato le nostre difficoltà...

Auguriamo sinceramente alla riforma Gonella di non naufragare per eccesso di democrazia.

★

Trovo queste parole di A. Binet (Les idées modernes sur les enfants): « Si cercherà di procedere per tentativi, si proverà, si faranno degli errori cosa che non sarà certamente un danno irrimediabile, se si avrà il buon senso di riconoscerli e di porvi rimedio. L'essenziale è che tutti comprendano che l'empirismo ha fatto il suo tempo e che i metodi di precisazione scientifiche devono essere introdotti in tutte le attività educative, al fine di portarvi il buon senso e la luce dell'intelligenza ». Era lo stesso Binet che sosteneva l'analogia tra la medicina e la pedagogia, le quali entrambe hanno bisogno volta a volta di una diagnosi e di una terapia: era ancora il Binet che chiedeva agli insegnanti di prendere l'atteggiamento del medico, di colui che osserva, studia, esperimenta quando è necessario, sostenendo che il maestro non deve essere solo « insegnatore » ma soprattutto « osservatore ». Da buon medico quale era, il Binet sapeva che la diagnosi è più difficile ma ha più valore della terapia: e su questa strada avrebbe voluto portare gli studi pedagogici.

Bisogna anche dire che molto si è proceduto in questo campo e basterebbe, a rendersene conto, leggere il volume di Raymond Buyse, professore all'Università di Lovanio: « L'expérimentation en Pédagogie », che si apre appunto con la citazione sopra riferita.

Il libro, ormai diventato famoso, del Binet è stato pubblicato da 40 anni circa, ma la ricerca pedagogica in Italia non ha fatto certo grandi passi. E se una volta tanto cattolici e non cattolici vanno d'accordo è proprio sul terreno della pedagogia nel quale correnti laiciste e correnti religiose sono ugualmente incrollabili e saldamente fissate al principio di mantenere la Pedagogia nel regno delle affermazioni generiche e delle teorie astratte.

Avicenna

Il Centro Didattico Nazionale di Firenze ha bandito un Concorso per la diffusione della cinematografia didattica in ogni ordine e tipo di scuola. Saranno assegnati come premio due proiettori completi. I due apparecchi da proiezione, a passo ridotto 16 mm. sonori, che le Case costruttrici Cinelabor di Firenze e Magisfilm di Roma hanno offerto al Centro, saranno assegnati per sorteggio rispettivamente a una scuola media, e ad una elementare.

Al sorteggio saranno ammesse, a giudizio di una apposita commissione, quelle scuole che, entro il 30 giugno 1950, avranno fatto pervenire al Centro Didattico Nazionale - Via Buonarroti.

I soggetti dovranno riguardare uno degli argomenti che seguono:

1. Didattica relativa a un determinato insegnamento per il quale si ritenga particolarmente indicato il sussidio della cinematografia; aspetti particolari di uno degli insegnamenti caratteristici dei vari istituti e scuole o, comunque, contenuti nei rispettivi programmi.
2. L'educazione civica nella scuola.
3. Esercitazioni di lavori in atto o da attuarsi, o comunque previste dai programmi delle scuole professionali, industriali, agrarie, ecc.
4. L'igiene nella scuola e nella vita.

I soggetti presentati dovranno, se realizzati, poter essere contenuti entro il tempo minimo di minuti 15 e massimo di 45, con un metraggio utile non inferiore ai 150 metri.

PROFITTI E PERDITE

della sociologia americana

Non è enunciazione troppo peregrina dire che la scienza politica non ha progredito di gran che, in Europa, in questi ultimi tempi. A parte che molti ancora contestano l'autonomia di tale scienza, o meglio delle varie discipline che in essa si raggruppano, e che in qualche paese, come in Italia, nemmeno si è riconosciuta del tutto l'opportunità di un adeguato insegnamento universitario, preferendosi lasciar vivacchiare gli istituti esistenti in uno stato di semi-clandestinità, è certo che dopo i grandi testi classici la cui serie ebbe ad iniziare il segretario fiorentino, quella corrente di studi si è qui inaridita, si può dire, con i nostri Mosca e Pareto.

Non che la ricerca di *costanti* nella variabilità del viver sociale — oggetto primo di ogni scienza politica — fosse risultata ozioso e disutile impegno: si può ben dire, anzi, che molto cammino era stato percorso, dal Machiavelli ai teorici delle « classi elette », attraverso gli scrittori della « ragion di stato » e lo stesso pensiero del Vico, le cui *dignità* storiche altro non sono, in fondo, che costanti, leggi tendenziali. E nemmeno le obbiezioni alla validità di una sociologia come scienza furono mai decisive, o almeno tali da indurre ad abbandonare l'indagine sulla problematica sociale. Già dal 1916 Vilfredo Pareto aveva risolto con molto buon senso la questione, premettendo al suo « Trattato generale di Sociologia » il piano discorso che riportiamo: « La società umana è soggetto di molti studi. Parte di questi hanno nomi speciali, come ad esempio gli studi che si occupano del diritto, della storia, dell'economia politica, della storia delle religioni, ed altri simili. Rimane poi una parte la quale comprende branche che ancora non esistono distinte, e che, colla sintesi di questa e delle altre parti già distinte, mira a studiare in generale la società umana. A questa parte di studi si può dare il nome di *sociologia* ».

E' da osservare che il punto stesso cui gli studiosi di scienza politica erano pervenuti non era di per sè dei più confortanti nè dei più facili a superare. L'ostacolo in cui quegli studi avevano urtato nasceva infatti proprio dal progresso raggiunto nell'indagine sociologica e induceva a grande perplessità. Riconosciuto che le azioni umane, dell'uomo vivente nella società, possono dividersi, assai approssimativamente, in logiche e in non-logiche, o se vogliamo — ma ancora impropriamente — in quelle dettate dalla ragione e nelle altre prodotte dal sentimento, poteva apparire possibile uno studio scientifico delle prime ma del tutto infantile si rivelava il tentativo di classificare, sistematizzare, e quindi razionalizzare, le seconde. Si sarebbe altrimenti incorsi nella astrazione caratteristica dell'economia politica, la quale solo le azioni strettamente « economiche » considera, con la differenza che gli economisti sono di ciò ben coscienti e non vi è manuale di quella disciplina che non lo premetta, mentre la scienza sociologica sarebbe entrata nell'astrazione proprio volendola eludere, proprio volendo cioè completare nella realtà e con la realtà dei rapporti sociali, quelle scienze astratte che sono appunto l'economia, il diritto, la statistica, e via dicendo.

La scienza politica europea aveva in sostanza compreso che, come i *gusti* nella economia, così i paretiani *residui* nel campo sociologico sarebbero rimasti forzatamente estranei, nelle loro origini prime se non nelle loro relazioni, all'indagine dello studioso: « monumenti » di una realtà sociale che nella sua interezza non era dato di scientifizzare.

●

Gli americani, si sa, sono gente pratica che tiene molto più al lato strumentale di una scienza che alla valutazione della sua precaria o non precaria esistenza. Spiacque agli americani che, come nella scienza medica si fanno ricerche di laboratorio per guarire gli individui, altrettanto non si facesse in quella politica per guarire l'umanità. E completamente sganciandosi dalla corrente europea di studi politici classici, la quale — nonchè le guerre — nemmeno le rivoluzioni o i colpi di stato o i fascismi era riuscita ad evitare, crearono colla ricerca sperimentale una scienza sociale basata sul cosidetto metodo quantitativo. Che è, *grosso modo*, quello delle indagini statistiche, di ricostruzione di un fatto sociale in ambiente artificiale e ristretto onde trarne poi osservazioni e esperienze.

Animati da molta fede e sotto il pungolo di trovare presto il farmaco almeno per le malattie internazionali, appena potuto hanno applicato il metodo quantitativo alle relazioni fra Stati e sono giunti, infine, a suggerire come e qualmente si possano evitare le guerre. Il che è diligentemente esposto dall'*International Social Science Bulletin*, pubblicazione del dipartimento scienze sociali dell'Unesco, nel saggio intitolato appunto: *The Unesco project on international tension*, il progetto dell'Unesco sugli stati di tensione internazionale. Una pregevole ed interessante pubblicazione che occorre riassumere.

Premesso che una scelta schiera di studiosi di problemi sociali sta da tempo prendendo in esame gli stati di tensione psicologica che possono condurre ad una azione avente carattere aggressivo, si dà notizia dello svolgimento di un'accurata indagine di sondaggio dell'opinione pubblica dei differenti paesi al fine di stabilire quali sono, allo stato attuale dei rapporti internazionali, i fattori psicologici di « antipatia » fra i diversi popoli che possono essere forieri di nuove guerre. Quale sia la funzione di questo vasto lavoro statistico, è così espressamente indicato dal progetto.

« E' indispensabile procedere ad un inventario descrittivo preciso e completo dei principali stati di tensione e dei conflitti che essi possono provocare nel mondo attuale, così come delle variazioni di natura e di intensità che essi subiscono. Ciò vuol dire che è necessario creare e tenere aggiornato un mappamondo e un barometro mondiale — *a world map and a world barometer* — delle tensioni ».

La assoluta inefficacia e futilità di un tale sistema di palese ispirazione americana, non solo per « evitare le guerre » ma anche per la più modesta impresa del progresso scientifico nello studio delle relazioni umane, appare evidente. Quand'anche fosse possibile la costruzione di un immenso quadro segnaletico dei diversi focolai di tensione internazionale, esso resterebbe unicamente come raccolta analitica, del tutto insufficiente a dare un « indice » dello stato generale delle tensioni, per la valida ragione che queste sono necessariamente prodotte dai più svariati e differenziati motivi e del tutto refrattarie, perciò, ad una sintesi ottenuta col grezzo metodo quantitativo.

Non pare che questa difficoltà — che è la difficoltà di razionalizzare i fattori irrazionali del viver sociale, di cui sopra si è detto — sia stata avvertita dagli specialisti dell'Unesco, i quali si prefiggono come fine ultimo del progetto la stesura di un rapporto conclusivo sulle varie « cause » che ovunque sono state determinanti delle guerre e dei fascismi, allo scopo altamente nobile ma lievemente risibile di poter così agire preventivamente e d'urgenza laddove i primi sintomi di quella « patologia » si manifestino.

E' sfuggito ai compilatori dell'Unesco — istituzione generalmente nota per la scarsa praticità dei suoi programmi — che come non esistono i « fascismi » bensì il fascismo, del pari non ha senso parlare genericamente di « tensioni internazionali » riducendole tutte allo stesso denominatore, quando in realtà queste tensioni sono nella loro individualità le resultanti di particolarissime situazioni, che, nonchè impossibile, appare anche illegittimo collocare assieme in una unica e colossale scheda informativa.

Di questo passo non solo non si evitano per nulla le guerre — cosa che nessuno prima aveva mai seriamente preteso dalla scienza politica — ma piuttosto si forniscono non trascurabili dimostrazioni a coloro i quali, scettici sull'esistenza di una sociologia, sono propensi a negarle completamente il diritto di cittadinanza nel mondo degli studi scientifici e anche, più generalmente, in quello delle cose serie.

Occorrerebbe forse rendersi conto che scopo della scienza politica non è la ricerca di una penicillina per guarire l'umanità ma unicamente la ricerca di leggi tendenziali di una comunità sociale senza alcuna pretesa di taumaturgico risanamento.

Il che è come dire che occorrebbe non approfondire la frattura fra la corrente sociologica europea e quella americana ma dare bensì alla seconda la meditata e severa coscienza della prima onde impedire — almeno — quelle sconcertanti scoperte miracolistiche che non possono non gettare discredito sull'intero settore degli studi politici.

Silvano Tosi

L'EVOLUZIONE DELL'ISTERIA

(Continuazione della 4ª pag.)

non obbediscano alla volontà, ma è la volontà stessa che non entra in giuoco ». I dolori isterici più acuti cedono come per incanto se, con un pò di abilità, si arriva ad eliminare o distogliere l'attenzione del malato. In uno dei prossimi numeri della nostra rivista avremo agio di dimostrare l'acutezza di tali osservazioni, alla luce delle teorie più recenti del fenomeno pitiatico.

Qualche decennio dopo l'opera di Brodie, cominciano ad apparire i lavori decisivi. Briquet, che alla Charité dirigeva un reparto di isterici — uno dei pochissimi in quell'epoca —, deciso a osservare i fatti con la più grande scrupolosità, si rese ben presto conto che l'isteria non era mai stata studiata come si era fatto per le altre malattie, cioè prima osservando e poi concludendo. Egli, dopo aver osservato più di cinquecento malati, pensa trattarsi di un'affezione « i cui sintomi hanno i loro analoghi nello stato fisiologico e non hanno di bizzarro che l'apparenza » e che l'isteria non è affatto una malattia infamante.

L'avvento di Lasègue e di Charcot è preparato.

Charcot arriva alla Salpêtrière nel 1862; pubblica ben presto alcuni studi parziali su certe manifestazioni isteriche, ma la serie immortale delle sue lezioni sull'isteria comincierà nel 1872 per continuarsi fino all' '88.

E' assolutamente giusto considerare Charcot come il Maestro che ha dato dei quadri ben stabiliti, i più evidenti e completi, delle grandi manifestazioni isteriche, di quelle manifestazioni che oggi hanno conosciuto una stupefacente deflazione. Sarebbe però ingiusto non associare alla gloria del Maestro quella del medico della Charité, di Briquet, che, con calma e rigore, ha compiuto un'opera analitica così abbondantemente documentata e superiormente pensata.

Bruno Callieri

GIRO D'ISOLA

I mutamenti di stagione, anche se burocraticamente affidati a date fisse, si avvertono nell'aria, da certa nostra inquietitudine più o meno definita. E così è un poco per i mutamenti delle stagioni letterarie: sbagliamo, o la narrativa cosiddetta neorealistica sta per concludere la sua fioritura? Le stesse opere di quegli scrittori che abbiamo etichettato come appartenenti a una tale corrente — tanto per servirci anche noi di questa terminologia comoda, pur se approssimativa — denunciano la crisi: sono più rade, più stanche, con intrusioni più accentuate d'un linguaggio narrativo diverso, e persino quell'accomodante lirismo che sovente faceva da sottofondo alla pagina dei neorealisti diventa ora più decantato o, se mai, a volte, più invadente.

Queste considerazioni ci venivano suggerite a mezzo della lettura del libro di Stelio Tomei, *Giro d'Isola* (Vallecchi editore), recentemente segnalato al premio Bagutta per un'opera prima. *Giro d'Isola* è un lungo racconto e, diciamolo subito, un interessantissimo biglietto di visita d'uno scrittore nuovo particolarmente dotato. E', ancora, una storia di guerra, un capitolo — presto e tragicamente concluso — della vita d'un uomo avviato d'un tratto come milioni d'altri uomini a diventare « il signor tenente », un soldato qualunque, una infinitesima vittima della guerra « questa nemica di tutti i nemici ». Ma, nelle pagine del commosso e angosciato libretto, la guerra non entra: è come una specie di sogno, o diciamo più esattamente d'incubo, e persino le pagine della battaglia in cui il protagonista è ferito e perde una gamba, ci son date come un'effusione della fantasia fervidamente accesa e drammaticamente esaltata del personaggio: un uomo che scopre a un tratto il vuoto e la solitudine della sua vita (della sua condizione umana), e se ne giustifica quasi e ne cerca i motivi confessandosi all'attendente, un personaggio che bisogna vedere in funzione di coro, per perdonargli certi squilibri e, talvolta, certe preziosità d'immagini o di concetti nelle sue conversazioni con il signor tenente.

Probabilmente, una tal soluzione (alludiamo, per riprendere il nostro discorso, al non averci dato nemmeno l'eco d'uno sparo, in un libro di guerra) è stata suggerita al Tomei meno da una scaltrezza di autore che non vuol poggiare sulle più facili risorse d'una scrittura immediata, che dal suo temperamento, e forse dalla sua educazione letteraria. Tutto il racconto è tenuto in questa zona mediata, leggermente favolosa, internamente lievitata, con un ritmo piano e sognante (a volte un poco rallentato, a volte un poco dispersivo), sino alla presentazione del personaggio femminile, l'infermiera Annaligi che cura il tenente moribondo e ne diventa per consapevole e amorosa pietà l'amata.

Allora, la pagina si scalda, ritrova il suo felice equilibrio narrativo, si articola sino alla fine attraverso una sua singolare cadenza: e anche l'attendente ritorna personaggio, uomo. Ma basterebbero le pagini finali a farci da sole porre la più ampia fiducia nel Tomei: portare con un distacco e al tempo stesso una partecipazione quasi tolstoiana, nelle quali la morte del tenente ha una sua gentile e come stupita commozione, e la figura di Annaligi s'illumina d'un intenerimento soave. Sono pagine tra le più vive della nostra letteratura di guerra: sono, per Stelio Tomei, ci si passi l'arida immagine bancaria, la sua migliore apertura di credito per le opere a venire.

Michele Prisco

NOTIZIARIO

● L'Istituto per gli Studi di Politica Internazionale allo scopo di favorire tra i giovani lo studio dei problemi internazionali ha bandito un concorso con un premio di L. 100.000 per la migliore tesi di laurea dell'anno accademico 1949-50 svolta in una Università italiana su di un problema internazionale esaminato dal punto di vista politico o storico-diplomatico (sec. XIX e XX) o giuridico od economico.

● Mario Toscano, uno dei maggiori studiosi di storia diplomatica ha analizzato nel suo volume « Guerra diplomatica nell'Estremo Oriente » le vicende ed i contrasti cino-giapponesi dal 1915, quando venne stipulato il « Trattato delle 21 domande » fino alla vigilia dell'aggressione giapponese alla Manciuria. E' un'opera condotta su documenti diplomatici e politici di ogni Paese. E' edita da Einaudi.

● La Casa Editrice Grasset sta provvedendo alla ristampa de « La Folle de Chaillot » e del « Racine » di Jean Giraudoux.

● Le Edizioni Regain di Montecarlo annunciano la prossima uscita di « Prisons Japonaises » di Marcel Gaultier e di tre romanzi: « On ne remonte pas les fleuves » di Rémy du Rhône, « La Main du souvenir » di Rolande, e « Metier d'homme..... D'Homme à Femmes » di Benoit Mervoil. Nei libri di poesia figurano « Pauvres rimes au chant de l'ange » e « Rimes au vent » di Gérard Guillon.

Marcelle de Jouvenel ha pubblicato il volume II di « Au diapason du Ciel »: Quand les Sources chantent.

● La Casa Editrice Paravia annuncia la pubblicazione testè avvenuta nella collana de « I Grandi viaggi di esplorazione », di due nuovi volumi. Nel primo di Adriano A. Michieli « Roald Amundsen », vol. in 16° di pp. X-185, con 7 tavole fuori testo di A. Monasterolo e 1 cartina geografica (itinerario a colori), rivivono le ardue, mirabili imprese del famoso esploratore polare.

Nel secondo, di Eugenio Oberti « Amerigo Vespucci alla scoperta del Continente Sud-Americano », vol. in 16° di pp. IV-162, con 7 tavole fuori testo, di M. Guarguaglini, e 1 carta geografica itinerario a colori, sono narrate in modo vivo e avvincente le perigliose navigazioni, particolarmente le più ardue e drammatiche sino alla foce del Rio delle Amazzoni, e successivamente, fino allo stretto di Magellano, del celebre navigatore commerciante fiorentino.

Direttore responsabile PIETRO BARBIERI
Registrazione n. 899 Tribunale di Roma
ISTITUTO POLIGRAFICO DELLO STATO - G. C.

PREZZO DI UNA COPIA LIRE TRENTA

SUPPLEMENTO DI « IDEA »
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE:
ROMA - Via del Corso, 18 - Telefono 60-427

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO II - N. 17 - ROMA, 23 APRILE 1950

ABBONAMENTO ANNUO L. 1500
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia
S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefono 61372 - 63996

Spedizione in abbonamento postale
Gruppo terzo

I FIGLI DELLA FOLGORE

Una folla inorganizzata e occasionale, s'agglomera sotto l'impulso più o meno immediato di un avvenimento. A ciascuno di noi è occorso di fermarsi a far pubblico, quando un automobile si è visto tagliar la strada da un altro veicolo e ha pagato lo scontro con danni, secondo detti la fortuna, gravi o trascurabili.

Nessuno a un tal gruppo improvvisato vorrà accordare un'attenzione che si ponga una problematica sociale. Fuggevole l'avvenimento, e fuggevole l'interesse. L'interesse comincia invece a disegnarsi, quando ci troviamo di fronte ad un gruppo durevole. E' il caso, ad esempio dell'orda, che è una folla organizzata, relativamente naturale, e, almeno per un certo periodo, durevole. Il nume dell'orda è la forza fisica. Il capo esercita su tale gruppo un'autorità che può divenire dispotica, soprattutto se bisogna impegnar lotta contro gruppi rivali, perchè in questi casi la volontà del capo rafforza la coesione. L'orda è la forma che assume il collettivo presso i barbari e presso i selvaggi. Manifestazioni attenuate di siffatto fenomeno si hanno, come ci vanno ripetendo gli psicologi, ancor oggi in quell'elemento affettivo che stringe certi aggruppamenti di adolescenti, i quali, quando circostanze eccezionali turbano la vita sociale, sono tratti a commettere anche delitti, con una coscienza che raramente essi giudicheranno diversa da quella che si impegna in partite di giuoco.

Altra cosa è la casta. La casta è un aggruppamento non naturale come l'orda, ma artificiale, permanente. I caratteri più spiccati della casta sono costituiti dalla differenziazione e dall'organizzazione. E mentre nell'orda non esiste gerarchia, la casta è ferreamente gerarchizzata. Non l'autorità di uno solo domina la casta, ma la regola. Si pensi a certe caste militari diventate arbitre di una nazione: l'unico dominatore di esse è la regola che si materializza nel regolamento. E' risaputo che il nume onnipresente di essa è il regolamento, a cui si appella il semplice soldato appena è in grado di conoscerne l'esistenza, e il comandante supremo.

Essendo la casta un raggruppamento artificiale, la coesione di essa sarebbe impossibile senza una costrizione esteriore. Per quanto paradossale possa sembrare l'asserzione, è un fatto però che l'individuo è più libero nell'orda che nella casta, perchè in quest'ultima, condizione di vita è la difesa dagli innumerevoli fattori che ne minano l'esistenza. E poichè codesti fattori sono allo stato di latenza, mascherati, solo un rigorismo che nulla concede all'iniziativa, al gesto, alla volontà individuale, conserva in vita la casta. L'orda si scioglie e si riforma; la casta invece non ha cicli: o è o non è. Dall'orda si esce, dalla casta si decade. In effetto, chiunque ha abbandonato una casta viene considerato non come nell'orda un nemico, ma un caduto. In conclusione la casta è una collettività ideologica, e in quanto tale, costituisce un fattore progressivo, fino a che però non si oppone al rinnovamento che la vita spirituale ha in sè come esigenza prima.

Il merito primo della casta è quello di non generare un capo permanente, che nella sua fatale degenerazione diventa un tiranno o un dittatore. La casta obbedisce sempre ad un'autorità invisibile, e perchè tale non soggetta alle miserie e alle follie dell'uomo di carne ed ossa.

Una collettività però che si articolasse in orda, come avviene alle società più progredite quando turbamenti gravi le sommuovono, o si differenziasse in caste, sarebbe destinata a perire. La casta può costituire un settore specializzato di una collettività più larga, purchè rimanga sempre a servizio di questa collettività.

La collettività vive e progredisce soltanto quando le attitudini sociali dei suoi componenti si evolvano secondo un'istanza razionale. Tutte le volte quindi che una collettività è dominata da un contagio affettivo da una interazione emotiva, da un'influenza fascinatrice di un capo: sempre che, insomma, il livello intellettuale del gruppo viene ad abbassarsi al di sotto di quello individuale, c'è regressione o verso l'orda, o verso la casta. Le facoltà di volizione, il giudizio razionale, il criterio di valore si decompongono o nell'istinto nervoso, mobile, irritabile, credulo, influenzabile dell'orda, o nel pregiudizio fisso, immobile, ossessivo, disumano della casta. Nell'orda le parole assumono un significato magico, nella casta diventano segni algebrici. Una società ha per propria misura di evoluzione la somma delle distanze dell'orda e della casta. Codesta distanza si calcola mediante la qualità dell'obbedienza.

Se l'obbedienza si squalifica nella servitù o nell'esaltazione, se non è liberatrice, allora corrompe l'uomo perchè lo inserisce in un organismo collettivo che lo svigorisce a tal punto da farne uno schiavo umiliato, impotente, aspettante sempre la rivolta, oppure la ruota di un ingranaggio nel quale non potrà essere mai tutto se stesso, nemmeno quando è ruota massima.

Per consolar se stessi, l'uomo dell'orda e l'uomo della casta si rifugiano nella illusione che si fregia di nomi vistosi, rutilanti, ebbri.

E' così che gli Zulù han chiamati se stessi « figli della folgore ». E anche noi li chiamiamo con questo esaltante e tempestoso nome, quando pronunciamo quelle due sillabe, che significano appunto prole di celesti scintille.

SOMMARIO

SIMULACRI E REALTÀ

DANTE IN VISITA

Benvenuto da Imola ci racconta che quando Giotto affrescava a Padova la cappella eretta nel luogo ov'era stata l'arena, ricevette la visita di Dante. Il pittore lo accolse con grande onore e gli presentò, com'era naturale, i suoi figli. Benvenuto si affretta a dirci che questi pargoli, molti, erano simmme deformes, ed aggiunge di suo, a rincalzo della malignità, che erano simili ai patri. Non era da aspettarsi che il vate distorcesse la poca gradevole impressione con complimenti, che in casi come questi, sono di rito. Gli chiese subito ragione della bruttezza di quei pargoli e gliela chiese nel modo più pungente, fingendo meraviglia del fatto che le materie del suo pennello e quelle della sua carne fossero lì a documento di un contrasto. « Unde est quod alias figuras facitis tam formosas, vestras vero tam turpes? ».

La risposta di Giotto girò attorno ad un sorriso e si concluse con una citazione che piacque molto a Dante, il quale però si affrettò a dire che gliela passava per buona pur non essendo originale, ma desunta dal « Saturnalium » di Macrobio.

Il ringhio del poeta cominciato con un giudizio d'arte si placa con una compressa d'erudizione.

C'è da rallegrarsi con Benvenuto pel il suo compitucccio obbediente alla retorica e alla fantasia. Per un commentatore di Dante, non c'è male; i suoi successori sono più gonfi di pretese, ma più noiosi.

SCUOLA DI DISEGNO

Dicono che il Van Dyck fosse incantato di quel quadro conosciuto sotto il nome di Scuola del disegno, che prima del 1870 era ancora in Galleria Manfrin, a Venezia. Gli Inglesi gli fecero passare la Manica, per risparmiarsi la fatica di ammirare le cose nostre, in casa nostra.

Il quadro veniva attribuito da alcuni al Pordenone, da altri a Bernardino Licinio, e c'era chi lo assegnava a Sofonisba Anguissola. Un fantasioso critico d'arte anzi immaginava un dialogo tra il pittore fiammingo e la nonagenaria pittrice tutto pizzi e trine di galanteria.

Nel quadro, a mezze figure che rappresentava un maestro di disegno in atto di dare avvertimenti sull'arte ad alcuni giovanetti, si vede un alunno che mostra il suo lavoro al maestro. Una scritta dice: « Vardè se sta ben sto desegno ». L'invito a guardare il disegno è fatto in modo rude e quasi ineducato. Il ragazzo non deve aver sentito una parola di quanto andava ripetendo il maestro, e seccato come avviene quando qualcuno disturba il nostro lavoro, par che dica: non chiacchierar tanto; va bene o non va bene. Ma in quelle parole c'è un recondito segno di umiltà dell'autore del quadro. In fondo egli è nello stesso stato di animo di quel ragazzo, lavora e poi dice al pubblico: « Vardè se sta ben sto desegno ». Proviamoci, a riprova, d'immaginare uno di quei fauves, poi creatori di nuove armonie cromatiche, presi da un intellettualismo venerante la geometria, intento a scrivere, come l'autore del « Maestro di disegno » parole analoghe: « Vardè se sta ben sto cubo ». Il resto lo lasciamo all'immaginazione del lettore.

L'AVVENTURA DI BIKRAM

Non è davvero comune quel che capitò a Bikram. Il nostro De Gubernatis ce ne riassume la vicenda nel suo Florilegio romantico.

Vede, dunque, questo eroe dell'Oriente, appeso ad un albero fiammeggiante un cadavere. Sale sull'albero, un colpo di spada alla corda che si rompe e lascia cadere l'impiccato.

Ma il cadavere comincia a strillare e a battere i denti. Bikram deduce che costui dev'essere ancora vivo e l'interroga. Per tutta risposta una sgangherata risata, cui segue un'azione davvero non consueta: l'uomo risale sull'albero e s'impicca di nuovo. Ma Bikram non recede, torna ad acciuffar quell'indocibile figuro, lo riporta giù e gli intima di dirgli chi è. Silenzio. Non resta che avvolgerlo in un lenzuolo e caricarselo sulle spalle. Ma ora l'interrogante è Baitâl, il recidivo impiccatore di se stesso.

Baitâl dice: Io mi lascerò portare ad una condizione: non devi aprir bocca. Bikram, paziente, accetta. Ma Baitâl è davvero fastidioso. Prima esigeva silenzio ed ora vuole che il suo nobile becchino parli: « E' passato — dice — il tempo degli sciocchi e dei pazzi; perciò sarà bene che noi accorciamo la via discorrendo di cose utili. Odi, dunque, la storiella che sto per narrarti ».

Quale era codesto tempo degli sciocchi e dei pazzi? Secondo Baitâl quello del silenzio. Ma com'è che oggi sono proprio gli sciocchi e i pazzi che parlano, parlano, e scrivono scrivono.

Il mondo è proprio così mutato? Baitâl s'era, verosimilmente impiccato per non saper resistere alla condanna del silenzio. E noi? Noi dovremmo legarci la corda al collo, per scampare alla condanna degli urli, delle vociferazioni, dei discorsi, delle conferenze, dei comizi, e via seguitando.

Com'è cambiato il mondo, davvero.

Consideriamoci i cadaveri, gli impiccati della parola, forse avremo un po' di sollievo.

Varius

Genti e Paesi nell'Odissea

Le fiabe e i racconti sulle terre lontane che costituirono parte vitale dei canti dell'*Odissea* nella loro secolare formazione, furono ovviamente comunicati agli aedi ionici dai mercanti e coloni che, partendo dalla loro stessa patria, la Ionia dell'Asia minore, almeno dal IX Secolo av. Cr. si erano dati a solcare con le loro navi gran parte del Mediterraneo e del Mar Nero, fissando fondachi e colonie sulle coste della Macedonia e dell'Ellesponto, del Ponto e della Meotide, dell'Egitto e della Sicilia, della Campania e della Massaliotide. L'avventura, ad es., di Ulisse presso i Ciconi, del IX dell'*Odissea*, presuppone la conoscenza del paese, sulle coste Macedoni, dove gli Ioni fondarono, secondo la tradizione nel 705, la colonia di Maronea. In pari modo l'affermarsi delle imprese, prima commerciali, e poi coloniali degli Ioni in Egitto, nell'VIII e VII sec. av. Cr., a Muro Bianco e a Naukratis, è il presupposto per il viaggio di Menelao in Oriente, ed i suoi rapporti col re Polibo, da identificarsi probabilmente col Faraone Pedibast, regnante dal 721 al 745 (canti III e IV); dei tentativi pirateschi che Ulisse, fingendosi cretese, afferma di aver fatto coi suoi compagni in Egitto (canto XIV e XVII); delle descrizioni della mirabolante ricchezza e grandezza di Tebe (*Odiss.* IV; *Iliad.* IX); dei farmachi egizi (*Odissea* IV); del demone Proteo residente nell'Isola di Pharos (Ibid.); della fertilità della Libia, e delle avventure presso i Lotofagi (canti IX e XXIII). Del pari, vanno collegate colle prime imprese ioniche nel Mar Nero e nel Mare di Azof, le più antiche localizzazioni orientali, di cui diremo tra breve, dei miti di Circe, dei Cimmeri, delle isole Planete, di Calipso; — colle imprese nella Sicilia occidentale, prima che vi si stanziassero i Cartaginesi, le avventure presso i Ciclopi (cf. gli scheletri dei pachidermi trovati nelle grotte del Trapanese e dell'Imerese), e nelle isole delle Capre, ossia nelle Egadi; — e con quelle in Campania le localizzazioni presso Cuma dei Cimmeri, e delle bocche dell'Ade.

Ma se da queste constatazioni deriva un primo generico concetto cronologico per la redazione dei canti dell'*Odissea*, i quali presuppongono, nel loro insieme, l'inizio delle spedizioni marinare degli Ioni, che si verificò variamente, a seconda delle zone, tra il IX e il VII secolo av. Cr., è anche facile constatare le traccie di varie successive redazioni di una parte del racconto stesso. Esse sono rivelate innanzi tutto dagli accenni del poema stesso, a successioni degli episodi, diverse e più semplici delle attuali. Ad es. un passo del IX canto (v. 29 sgg.), pare accennare ad una collocazione dell'episodio di Calipso avanti a quello di Circe; ed uno del X (v. 190 sgg.) ad una precedenza dell'episodio dei Lestrigoni su quello dei Ciclopi; mentre Tiresia nelle sue profezie (XI 105 sgg.) non accenna al ritorno presso Circe e alle avventure delle Sirene, delle Planete, di Scilla e di Ogigia; ed i canti della *Telemachia* non presuppongono che le tappe nella Thrinacia, nell'isola di Calipso e nella terra dei Ciclopi.

Era naturale che i coloni ionici, come tutti gli emigranti, portassero con sè dalla patria nelle colonie, e nelle sottocolonie, un grande bagaglio comune di fiabe e di miti, e che talora li localizzassero ciascuno nelle nuove terre che venivano a conoscere, sì da originare saghe locali parallele dello stesso mito. E' questa d'altronde una caratteristica generale del mito greco, che, per la pluralità dei centri culturali e religiosi, e per la dispersione e la frammistione delle colonie di origine diversa, si presenta spessissimo con tutta una gamma di localizzazioni e varianti distinte. Così di Ciclopi si parlò, volta a volta, in Argolide ed in Attica, in Tracia e in Licia, in Italia o in Sicilia; — Scilla, il favoloso mostro marino, già raffigurato dagli artisti micenei colla testa canina, diede nome e fama a numerose località marittime della Tracia e del Chersoneso tracico, dell'Argolide e dello Stretto di Messina, del Golfo Scillazio e di altre zone; — Eolo, re dei venti, fu localizzato così bene in Tracia come nelle isole Lipari, pronte ad ospitare, al pari di Lemno, anche Efesto, il dio del fuoco sotterraneo; — e per più luoghi si parlò di maghe allettatrici, di genti antropofaghe, di altre nutrentesi di un cibo unico: latte, loto, e via dicendo.

Orbene: leggendo attentamente i canti dell'*Odissea*, sulle peregrinazioni di Ulisse, si scorge subito che tutto un gruppo di esse ebbe una prima localizzazione assai diversa da quella della redazione attuale, e degli episodi aggiunti in quest'ultima. Poichè se per la redazione attuale del poema, siamo sicuramente di fronte a episodi fissati nei mari di Occidente, in cui si svolsero — nelle isole Ionie, in Sicilia, in Campania e oltre — i commerci ionici; da alcuni accenni del racconto, che non furono eliminati al momento del rimaneggiamento, e da alcune titubanze del redattore ultimo sulla topografia, risulta che in una prima stesura le peripezie di Ulisse si concepivano invece avvenute nei mari del nord-est — Ellesponto, Ponto e Mareotide —, pure essi solcati, da un'età alquanto più antica, dai marinai della Ionia.

Così per Circe e per l'isola Aiaie. Ecco i primi versi (1-4) del XII dell'*Odissea*: « quando la nave lasciò la corrente dell'Oceano, e giunse ai flutti dell'alto mare, e all'isola Aiaie dov'è il domicilio dell'Aurora, nata al mattino, e i cori e la nascita del sole »; ed ecco altri versi del X (135 sgg.): « giungemmo all'isola Aiaie, dove abitava Circe dalla bella voce, sorella germana del prudente Aiete: poichè entrambi nacquero dal Sole, che dà luce agli uomini, e da Perse, figlia dell'Oceano ». Qui dunque non solo l'isola di Circe è ai confini del mondo, presso l'Oceano, ma nell'estremo *oriente*, dove nasce il Sole: essa è sorella del padre di Medea, la maga della Colchide, di Aia, secondo le leggende argonautiche, ben note proprio al cantore del XII dell'*Odissea* (cf. v. 70). Circe verrà poi trapiantata nei mari di Occidente; ma quando il poeta dell'attuale stesura ci descriverà l'arrivo di Ulisse, dai Lestrigoni ad Aiaie, farà dire dall'eroe (X, 190-192): « o amici, noi non sappiamo nè dove sia l'Oceano, nè dove l'Aurora, nè dove il Sole che dà luce agli uomini vada sotterra, nè dove risorga ». E la confessione dell'imbarazzo geografico del poeta stesso? è un artificio per mascherare le contraddizioni patenti dell'avventura, trapiantata in altra sede? Certo il disorientamento di Ulisse è condiviso dai lettori dell'Odissea attuale!

Del pari si dica per l'accesso all'Ade, e per il popolo dei Cimmeri. Il poeta, che per primo ha cantato dell'ingresso all'Ade, possiamo alle sedi dei Cimmeri e al corso dell'Oceano, dedurre certo dalla reale esistenza di un popolo — constatata dai coloni ioni del Ponto, e poi dalle irruzioni cimmerie dei VIII e VII secolo nell'Asia Minore — di « Cimmeri », ai limiti nord-orientali del mondo allora conosciuto, dove la penisola di Crimea conserva ancora il loro nome. Tale estrema localizzazione nord-orientale è ancora nettamente rispecchiata dai seguenti versi dell'*Odissea* (XI, 13 sgg.): « la nave... giunse ai confini dell'Oceano profondo-scorrente. Ivi è il popolo e la città degli uomini Cimmeri, coperti di caligine e di nebbia, nè mai il sole lucido li guarda coi suoi raggi, nè quando sale al cielo stellifero, nè quando nuovamente dal Cielo scende alla terra, ma la notte perniciosa copre i miseri mortali ». Siamo all'incirca in quella stessa zona dove Achille, nell'isola Leuce, alla foce dell'Istro, regna sui morti (XI, 482). Ed è chiaro che questa descrizione poco si accorda colla nuova localizzazione che dei Cimmeri fu data in Campania, ai campi Flegrei, che si adattavano per la bocca dell'Ade, e dove il nome di Cuma (Kyme) permise un popolare, errato, avvicinamento etimologico con quello dei Cimmeri (Kimmerioi).

Leggiamo ancora, nell'Odissea (XII 60 sgg.) per le isole Planete: « soltanto le superò la nave, passando il mare, Argo, da tutti celebrata, navigante da Aiete; e i flutti l'avrebbero cacciata sui grandi scogli, ma Era la fece passare oltre, avendo caro Giasone ». Col che si viene ad una localizzazione nel Mar Nero, dove già i geografi antichi identificavano le isole Planete colle Symplegadi.

Ed era ben più adatto per il Chersoneso *Taurico*, ossia per la penisola di Crimea, che per la Sicilia, quel che l'*Odissea* (c. XII) dice dell'isola « dalla forma di tridente », la « Thrinacia », disabitata e priva di nutrimento, tranne la pesca e la caccia, dove vivevano i *tori*, armento del Sole. Anche qui il trapianto geografico, dall'Oriente all'Occidente, appare mascherato — e quindi per noi svelato —, da frasi ambigue: ad es. dalla dichiarazione assurda del Dio, che lamenta l'uccisione dei suoi tori: « di cui io godevo andando al cielo stellato [ossia a est], e quando ritornavo dal cielo verso la terra [ossia ad ovest] » (XII, 379 sgg.); e la preghiera di Ulisse, giunto in Thrinacia, agli Dei, perchè insegnino la via del ritorno, a lui disorientato (XII, 334 sgg.).

Lo stesso ancora è accaduto per l'isola di Calipso, che secondo accenni

(Continua a pag. 8)

Luigi Pareti

SULLA VALIDITÀ
dell'ottocento letterario

Se il 900 plastico e narrativo fosse così sicuro dei propri miti artistici, il suo naturale atteggiamento sarebbe l'iconoclastia. Ma l'iconoclastia s'innesta stranamente sul rito commemorativo. Ci si affanna a strombazzare il cosiddetto « nuovo » nella poesia ma lo si vuole suffragare coll'autorità di Leopardi, ed ogni mediocre tentativo di prosa d'arte va collaudato, non si sa perchè, con un richiamo a Verga o Manzoni.

Durante l'800 si ristampò scarsamente Voltaire, e neppure i pornografi di professione si deliziarono fra gli alessandrini della *Pucelle d'Orléans*. Le barbe ed i *gilè* romantici non fraternizzarono con le superstiti parrucche accademiche. C'è invece da chiedersi se una vera psicologia dell'angoscia non presieda alla simultanea e sincrona apologia dell'800 e del '900 plastico e narrativo. Rodin, Manet, Monet, Renoir, Sisley, Toulouse-Lautrec, Degas ed i loro confratelli italiani di Firenze, Napoli e Venezia, sono oggetto di ritornata, irresistibile popolarità. Le esposizioni retrospettive d'impressionisti francesi e di macchiaioli toscani, della Scuola di Posillipo, e della Scuola di Portici si moltiplicano, ed edizioni d'arte sempre più raffinate ne divulgano l'onda emotiva.

Malgrado i richiami astrattisti, le grandi Esposizioni non sanno prescindere da mostre postume di macchiaioli ed impressionisti. Le « *Serveuses de Bocks* » di Manet, gli ancheggiamenti della Senna ed i pulviscoli luminosi delle cattedrali e delle stazioni ferroviarie di Monet, le colazioni sui prati ed il canottaggio fluviale di Renoir, ed i « rictus » degenerativi delle alcoolizzate di Toulouse-Lautrec non hanno mai goduto così vantaggiosa popolarità. L'accompagnamento funebre si muta in apoteosi. Come sciogliere questa contraddizione?

Lo stesso fenomeno si sviluppa in letteratura. Si son mai visti dei rivoluzionari rubare il mestiere ai legittimisti? Gli stessi critici che si costituiscono moschettieri della poesia e della critica ermetica e del romanzo in 24 ore, o, peggio, del surrealismo, fanno ammenda ed occhieggiano nostalgicamente ai capilavori del passato prossimo. I campioni di quel controsenso estetico che è la « prosa d'arte » (quasi la prosa di un romanzo o d'un dramma altro potesse essere che arte) perorano a favore dei valori autentici dell'800. La letteratura dell'800, ha, complessivamente sull'attuale, una superiorità che l'avvicina all'intero 900 musicale e perfino filosofico. Quella di una non rinnegata solidarietà coll'« ethos » popolare. Il '900, dominato dai problemi di massa, ha ristabilito, dal punto di vista dei prodotti spirituali, il gergo, la casta, il cifrario. L'800 mirava a persuadere e stenebrare, il '900 ad amministrare ed organizzare.

E' stato Borgese a scrivere che il romanzo ha rappresentato l'epopea dell'800. Tutto il gigantesco, il favoloso, l'irraggiungibile del mondo moderno, la ridda degli amori e delle ambizioni; tutto il macchinoso, l'enorme, il titanico-allucinatorio dell'800, si ammucchiava davanti a noi. Il Tasso, ci riferisce il Manzoni, era assunto nel '600 a suprema autorità cavalleresca. E don Ferrante ne faceva uno dei suoi indivisibili classici. Parimenti ognuno di noi è stato determinato simultaneamente da una sovrapposizione di atteggiamenti mutuati a volta a volta da Balzac, Flaubert, Maupassant, Dickens, Dostojevsky, Ibsen, Bojer, Sudermann, Turgheniev, Cekow, Gogol, Zola, ecc. Avremmo noi fatto della nostra vita uguale opzione senza questi incontri sussultanti, determinatori di imperiose vocazioni? In quante agitate vicende di criminalità intellettuali, non si prolunga l'eco del *Delitto e Castigo?* Su quanti arrivismi petulanti non avrà pesato l'eroe di *Rosso e Nero!* Quanti giovani sono stati spinti sul piano inclinato dell'esaltazione amorosa, non hanno tratto suggestioni deliranti dalle pagine aggrovigliate e stillanti di profusione vegetale ed erotica, della *Faute de l'Abbé Mouret* di Zola! Quante evocazioni individualiste fallite non hanno ritrovato nell'*Educazione sentimentale* di Flaubert, la spiegazione dei loro errori e del loro disgusto! Quanti salvataggi, quanti riscatti di dedizioni femminili non sono stati determinati da *Resurrezione* di Tolstoi!

•

Uno degli inconvenienti della letteratura del '900, anche nelle sue più alte e significative espressioni, Shaw e Proust, Mann o Pirandello, è questa penuria di personaggi « esemplari » nel bene o nel male. Nelle sue più alte espressioni, la letteratura del '900, denunzia un seducente squilibrio. Una invasione permanente del raziocinio e della controversia a danno della rappresentazione, così ostensibile in opere come *Torniamo a Matusalemme* o *Enrico IV*. L'invasione del lirismo musicale del *Feu d'artifice* e delle trasfigurazioni floreali, balneari e stagionali, in Marcel Proust. L'invasione di una bizzarra casistica, anzi addirittura di una stravagante glossa scolastica, circa i rapporti tra la Vita e la forma, in Pirandello.

La grande conquista della narrativa del '900 è stata l'immissione del sogno, dell'allucinazione, del ricordo, l'intervento della durata alla Bergson: l'evoluzione spettrale della fluorescenza e delle sedimentazioni dell'essere in continuo cangiamento. E' avvenuto nella narrativa, ciò che è accaduto a un dipresso nel dominio della scienza: invece della Materia e del Vuoto alla Newton, ecco il mondo convertito in un immenso getto dinamico. La conseguenziarietà, la coerenza del carattere sono state svalutate a favore di una musicalità, d'una gelatina analitica, di una diluizione d'attimi che può riscattare solo un temperamento oceanico-sinfonico, un bombardatore dell'atomo psichico alla Proust.

Ma, fatto incontestabile, dopo tante cascate cangianti ed alluvionali maree di ricordi, si sente parlare di rinata obbiettività. Ed i maestri della nuova obbiettività si trovano pur sempre nell'800. Il macchinoso, l'enorme, ed il titanico della vita delle gallerie sotterranee che si ammira in Steinbeck e Lewis si trova idealmente depositato nel *Germinal* di Zola e crudezze sessuali e l'onda di sincerismo che vengono preconizzate nei romanzi della Medusa, hanno pur sempre a capostipiti, poniamo, l'amplesso animalesco col quale si allude la *Terre*. Ed un romanzo come *Epés de feu* di Daniel Ropa è un quadro di dissoluzione familiare analogo a quelli di Bourget. Perchè non si può affermare che la tecnica della narrativa in ventiquattro ore abbia sradicato e divelto il gusto della vecchia novellistica. Se ci volgiamo ai narratori italiani Moravia è tornato al naturalismo — perfino al naturalismo dei *milieu* — mentre Riccardo Bacchelli ha trovato se stesso ripercorrendo le mulattiere, ai loro tempi impervii, del romanzo storico. Palazzeschi delle *Stampe* è un rinnovatore dei « macchiaioli toscani ». Viceversa le miscellanee di storia locale di provincia, si affratellano alla pseudo-allucinata narrativa pullulata dai « viaggi sull'arcobaleno » alla Bontempelli.

Poichè — è inutile negarlo — una letteratura vive di personaggi. E i personaggi — in quanto diventano normativi e significativi del patrimonio emotivo di un'epoca — sono la vera ricchezza di una letteratura. I personaggi sono lo specchio in cui una società diventa trasparente a se stessa. Ed è sintomo di crisi e di terribile dissoluzione la circostanza che la letteratura consumi — si veda la strana simultaneità di un Pirandello, d'un Proust, e perfino, in scala ridotta, di Unamuno — una sorta di attentato al personaggio. E che negli esseri non veda più una storia rappresentabile, ma un aggregato informe e caricaturale.

Lorenzo Giusso

Polemica o poesia?

L'arte vera, per la sua stessa essenza, è sempre trasfigurazione del reale sollecitata dal sentimento; e la poesia in particolare è sempre metafora nel senso più lato (e dunque non *retorico*) del termine, in quanto la parola non è e non può essere mai l'oggetto in sè e per se, ma ne è sempre l'inevitabile metamorfosi. Scrive il Flora (*I miti della parola*, p. 56): Un oggetto, un fatto, sono di per se stessi ineffabili: e quando si traducono in parole, già son diventat. metafora. Il nome è già la prima metafora... E se non intervenga un concetto che, appunto, la dichiari traslato di una pratica realtà, segno di un oggetto o di un fatto, la metafora rimane metamorfosi dell'oggetto e del fatto in una sfera di musica: e questa è l'arte ».

In tal senso, tutta la fisicità e tutta la spiritualità può essere soggetto d'arte e di poesia, purchè intervenga quella sublimazione lirica che non è astrattezza o arbitrio, ma interpretazione della realtà per immagini. Altrimenti abbiamo la cronaca, il documento, la mera polemica contingente; l'arte, no.

Così, in questi versi di Franco Matacotta, noi avvertiamo più evidente l'impegno polemico che la trasfigurazione lirica: e non a tutti è dato come a Dante e a Foscolo, risolvere gli spunti della polemica morale o politica nella universalità di un messaggio poetico (Franco Matacotta: *Ubbidiamo alla terra* - Il Girasole, Roma, 1949).

In particolare, il lavoro artistico del Matacotta nasce e rimane polemica: sociale e letteraria allo stesso tempo.

La sua tesi sociale si limita però alla rappresentazione della miseria dell'operaio: è un umanitarismo socialistoide, ancora grezzo e antiquato, esageratamente semplicista, che sembra ignorare la reale complessità del problema etico-sociale del nostro tempo: *Per la fame dell'operaio — non ci può essere sole. — C'è solo sangue e imprecazione — malaria e pane di muffa.*

La polemica più specificamente letteraria del Matacotta, in armonia con le sue istanze sociali, nasce come stanchezza dell'astruso calligrafismo elucubrato nelle aristocratiche *torri d'avorio*, per un'esigenza di più immediata comunicazione umana.

Questa ricerca di immediatezza determina nel Matacotta da un lato la predilezione per la mera obbiettività del « fenomeno » (*Non chiamare per nome l'erba - non può risponderti. - E' occupata con gli insetti di campo - per il trasporto dei semi*); dall'altro lato, lo induce ad abusare di figurazioni troppo crude, violente, grevi di una corposa materialità: *Afferriamo alla gola il primo viandante che passa*. Oppure: *Sole, questo ci dai, un mare di sangue - al termine del giorno*. E ancora: *...non è che un fiore - assassinato dalla luna*.

Per amor di polemica, l'autore reagisce al pericolo di sdolcinate raffinatezze, compiacendosi di una sensualità, di una primitività volutamente ingenua, che riflette senza dubbio il gusto dell'abusato *realismo* americaneggiante. Numerosi, poi, i riecheggiamenti di poeti francesi contemporanei: ecco, ad esempio: « Lamentazione » (*C'è troppo sole nella cava - gli operai non possono lavorare. - C'è troppo sole nella cava - gli operai non possono cantare. - C'è troppo sole nella cava ecc.*) che sembra ricalcare, per la tecnica della ripetizione ossessionante, una lirica di Eluard: « Couvre - feu »: *Que voulez-vous la porte était gardée — Que voulez-vous nous étions enfermés — Que voulez-vous la rue était barrée* (*Poésie et verité*, 1942).

Molte di queste liriche sono dunque pesanti, sbandate, inefficaci. Pure, sono da rilevarsi certi frammenti di levigata e intensa musicalità, sfumati in delicate notazioni. Sarà un desiderio di purificazione (*tuffiamo le nostre mani nell'acqua - per farci gli occhi più chiari*) o la ricerca d'un misurato e quasi classico ritmo endacasillabico: *E quando scesa è già l'ombra celeste - sopra la rosea polvere dei campi - e dei cani il remoto ululo muore...*

O sarà infine la stupefatta esitazione della sera, quando la terra entra nel buio planetario:

Esitazione della sera, ombre
allungate sull'erba, un grillo canta
impallidito nella nebbia,
e gli alberi sottili e i fiori rosa
muti, stupefatti di vedere
il tuo leggero scomparire, terra,
verso il buio celeste...

In queste schiarite ci pare che il dilemma: polemica o poesia? possa avviarsi a più promettente soluzione.

Mario Petrucciani

Disegno di Raffaele Rocchi

Al prof. Angelo Mangini, Direttore dell'Istituto di Chimica Industriale della Facoltà omonima dell'Università di Bologna, è stato conferito dall'Accademia dei Lincei il premio « Donegani », dell'importo di un milione, per continuare nell'Istituto di Chimica organica dell'Università di Londra, moderne ricerche di alto interesse scientifico. Il prof. Mangini nella sua qualità di presidente della Sezione Emiliana della Società Chimica Italiana, restituirà a Londra la visita fatta a Bologna dallo scienziato inglese prof. C. K. Ingold.

IL GIUSTI... FOLCLORISTA

I puntini interposti fra il cognome del caro Poeta, del quale deve essere celebrato degnamente in quest'anno il primo centenario dalla morte, e il vocabolo *folclorista*, non svelano una qualsiasi esitazione del sottoscritto, il quale, anzi, li ha posti lì per avere occasione di respingere prontamente, sin dalle prime parole, un eventuale senso di sorpresa di qualche lettore che lo ritenesse immeritato; mentre è tanto meritato che, se questo aspetto dello scrittore non fosse debitamente valutato, un giudizio complessivo sull'opera di lui risulterebbe inevitabilmente incompleto.

Il Giusti, infatti, nutrì costantemente simpatica tenerezza per il popolo; ne osservò tutte le manifestazioni, ne descrisse feste, fiere, convegni, balli ecc., ne derise le superstizioni, ne rinarrò leggende, ne raccolse proverbi, rispetti, scherzi, motteggi, frasi, modi proverbiali e voci di paragone, ne utilizzò la fresca parlata, preferendola all'ammuffita lingua accademica dei cesariani. Con anima di vero poeta, del popolo intravvide la ingenua bontà e la credulità illimitata, ne comprese la disposizione alla poesia, per la sua vicinanza allo stato di natura e per la prevalenza della immaginazione e del sentimento sul ragionamento e sul calcolo. Dalla considerazione di ogni manifestazione rusticale procedendo allo studio, e quasi direi all'ammirazione, in contrasto con la pretenziosa burbanza della folla cittadina, avversa per tradizione secolare al villano e a tutto ciò che a lui si ricollega e da lui promana, il Giusti del vasto tesoro folclorico venne compilando raccolte, tessendo illustrazioni, infiorando le sue lettere, facendone scaturire vera ed alta poesia.

Agli studi il Giusti attese negli anni (dal 1835 al 1850) nei quali s'iniziarono le raccolte di canti e proverbi, di novelle e leggende, quando il romanticismo aveva già rimesso in onore tutto il retaggio delle tradizioni popolari, e gli scrittori si curvavano attenti verso il popolo, per osservarle e utilizzarle.

A un osservatore acuto e pronto come il Giusti prima che tutto il resto si svela il pregiudizio, del quale egli scorge il lato più o meno ridicolo, sorridendo un poco alle spalle dei creduloni: allora egli rivolge domande maliziose, fa lo gnorri, scherzando gustosamente.

Quando, invece, il pregiudizio degrada a superstizione, pur non intravvedendone la importanza storica nè la etnografica, non la sua provenienza remotissima, nè l'origine magica, senza pensare a parentele, a ricostruzioni, ne vede la bruttura, ne riconosce e deplora i danni morali, si sdegna contro le bambinaie e le nutrici, solite spaventare i bambini cattivi con racconti di mostri fantastici e paurosi, e medita vendette... poetiche, come vedremo.

Ben più vivo interesse dimostrò il Giusti per le usanze e le costumanze del popolo: le osservò, le analizzò, le interpetrò variamente: quando sodisfecero il suo gusto, se ne fece descrittore e rappresentatore argutissimo. Può dirsi famosa la descrizione di un ballonzolo campagnolo che a un critico di molto merito, rapito innanzi tempo alle lettere, Tommaso Parodi, parve, qual'è di fatto, un « meraviglioso bozzetto novellistico, di semplice e allegro costume paesano, in gergo mezzo campagnolo, vivo squarcio di squisita arte che cesella immagini e ravviva anime con bonarietà umoristica », fiorente, possiamo aggiungere, di molti elementi folcloristici: locuzioni strettamente vernacolari, scherzose frasi di gergo, detti e proverbi, menzioni di balli (trescone, tresconcino, manfrina), di giuochi (calabresella, bambara ecc.), di strumenti musicali (cornamusa, scacciapensieri), di vesti, di arnesi ecc. ecc. Caratteristiche, poi, le similitudini, di gusto popolaresco anch'esse: un clarinetto che « negli acuti pareva una cornamusa dei ciociari e, nelle note basse, un'anatra ».

Intimo conoscitore dei gusti e dei costumi del popolo, da lui osservati ed esplorati in tutti i paesi dove soggiornò, tanto se ne compiacque da pensare di « scrivere un libretto su i costumi delle nostre montagne — come confidava ad Atto Vannucci — in foggia di commento ai rispetti che cantano lassù », libretto che, a giudicare dai saggi che ce ne restano, sarebbe riuscito prezioso così per i costumi come per i rispetti.

Ma più di tutte le altre sezioni del folclore il Giusti scrutò e predilesse la letteratura popolare e la lingua. Della letteratura, senza trascurare le altre forme, vagheggiò di preferenza il rispetto e il proverbio.

Ai proverbi dedicò le cure più assidue e persistenti, raccogliendone, durante molti anni, circa tre mila, la maggior parte, dalla viva voce del popolo, e disponendosi a pubblicarli, ma senza riuscirvi. Li pubblicò, tre anni dopo la sua morte, ma, purtroppo, mescolati con altri, derivati da sillogi inedite, il suo amico Gino Capponi, attenuando così, involontariamente, il pregio della raccolta.

Nel registrarli il Giusti si propose di restituire ad essi quella forma che gli « pareva la più vera, la più usata, la più domestica », intendendo così di rettificarli, « rimettendo le grazie spontanee dell'uso nel posto usurpato dalle frasi dell'arte », rimediando ai torti di altri raccoglitori che avevano creduto di doverli ricondurre nel ferreo cerchio delle tiranniche regole grammaticali.

Tacendo di molte e perspicaci considerazioni del Giusti, qui basterà ricordare che egli ha raccolti i proverbi soprattutto come « tesoro di lingua viva e schiettissima », piuttosto che per il loro valore morale, pratico e anche letterario; e ne coglie il frutto che gli era sembrato così saporito! li dissemina, insieme a detti proverbiali, a voci di paragone e a riboboli con tanta larghezza nei suoi scritti, che ne risultano, a volte, infarciti fino alla stanchezza.

A integrare la sicura conoscenza che il Giusti ebbe della mentalità popolare contribuì largamente la profonda esperienza della lingua parlata, da lui tanto caramente diletta, la quale, in fin dei conti, altro non è che il dialetto, che del popolo esprime tutti gli affetti, tutti i sentimenti e i pensieri e ci riconduce difilati al folclore. Di quella conoscenza profonda, che risalta evidente da tante pagine dei suoi scritti, ben si avvide, tra gli altri, il Manzoni, che al Giusti sottopose mille quesiti, a voce e per iscritto, ne apprezzò le sicure informazioni, ne seguì i consigli nella revisione dei *Promessi sposi*, e nella elaborazione della sua teoria della lingua, riuscendo, anche mercè l'esempio di lui, a farla trionfare.

Ma il Giusti supera e oltrepassa i limiti e il puro significato tecnico della parola *folclore*, quando gli scabri ma suggestivi elementi folclorici eleva alla nobiltà della poesia, come fece più d'una volta, e particolarmente nell'*Apologia del lotto* e, più ancora, nel *Sortilegio*.

L'*Apologia del lotto*, che ha la nobiltà di un'ode civile, e per vivacità di stile, per ricchezza d'immagini, va tra le più lodate rime del Giusti, scherzo in apparenza, ma in effetto satira aspra e violenta, ironicamente schermisce le molte e varie superstizioni che confluiscono, nello svolgersi del giuoco del lotto, e il lotto stesso dei tutto immorale. Il giuoco, sembra che il Poeta dica, in genere, è un vizio bestiale, mentre il lotto fa l'uomo indovino e incivilisce la gente! Per questo lo Stato lo mantiene! Meglio il lotto che arricchisce che le speculazioni filosofiche conducenti al rogo o al capestro! Il lotto pareggia la fede in Dio alla fede nel diavolo: non ascoltato dal diavolo, il giocatore si rivolge a Dio: purchè vinca, fa lo stesso! Se passa una bara, la gente, per trarne auspici di vincita, non per pietà, domanda notizie del morto; se suonano a gogna, la gente, per indovinare i numeri da giuocare, domanda: « Berlina che numero fa? », pensando al *Libro dei sogni* che svela i misteriori legami fra gli avvenimenti più luttuosi (morti, esecuzioni) e i numeri della cabala, apportatori di fortuna! Viva, dunque, e prosperi il lotto! Io stesso, dice il Poeta, se ne abbia bisogno, « Galoppo all'impresa E strappo uno starno ! »

Anche alla novella del *Sortilegio* dette spunto e materia il costante disdegno del Giusti per il giuoco del lotto.

Un merciaiuolo ambulante, solito frequentare i paesucoli della montagna pratese, allo scopo di spillare più facilmente quattrini dalle tasche di quella povera gente, fra tant'altre mariuolerie ne aveva immaginata una veramente singolare, atta a dare il movimento alle fantasie degli ingenui e fanatici giocatori: aveva portato su quei monti un tabernacolo con, dentro, un santo sconosciuto (nei maneggi magici o stregonici sempre il sacro si mescola col profano), il quale

« Più numeri di sotto dal gonnello
Tirava fuori agli occhi della folla ».

Ma poichè le invocate vincite mai non si verificavano, il furbo merciaiuolo, messo alle strette, riuscì a persuadere quella povera gente che le vincite si potevano conseguire con un orrendo, macabro rito. Bisognava tagliare la testa di un uomo da poco defunto, vuotarla, mettervi dentro novanta semi di ceci ben secchi, dopo avervi scritti sopra tutti i numeri del lotto, versarvi acqua gialla di gora, farla bollire e, in fine, ghermire prontamente, appena venissero a galla i primi tre ceci, recanti i numeri vincitori!

La macabra scena, così nudamente da me accennata, doveva essere, e fu, svolta con una serie interminabile di precise formalità, di carattere magico, minutamente e precisamente determinate, indispensabili per la felice riuscita dell'orrido sortilegio, che il Giusti ostenta di conoscere perfettamente! Ma l'intervento della polizia ne interruppe lo svolgimento sacrilego.

Il Giusti, possiamo, senz'altro, concludere, amò l'oscuro e sterminato campo della tradizione popolare, e vi s'indugiò volentieri, indagando, appuntando, elaborando, meditando. Non enunziò teorie nuove, non risalì alle fonti remote, non istituì confronti e paralleli, non tentò ricostruzioni (o si fermò al primo scalino), non seguì metodi scientifici, ma lo sviluppo degli studi folclorici non consentiva allora molto più di quanto egli fece. Dalla osservazione acuta e persistente derivò scene leggiadre, diede netto risalto, così nelle prose come negli « scherzi », a figure caratteristiche divenute popolari, come vari suoi distici e versi. Conoscitore profondo della lingua parlata, autore di rime nel dialetto della sua patria, accreditò con lo studio, nobilitò con l'arte, la modesta materia, meritando, in conseguenza, il titolo di amabile e rispettabile folclorista che gli abbiamo attribuito e possiamo tranquillamente confermare.

Giovanni Crocioni

GIGANTISMO

Con le misteriose regioni del sogno deve essere certo in rapporto quell'atavico senso di gigantismo (e, per contrasto, di rimpicciolimento) che è diventato nostro patrimonio: i due personaggi del gigante e del nano furono, così, forse contemporanei, rappresentando due sensazioni umane: l'accrescimento e l'annullamento, che poi nei miti e nelle favole si trasferivano in personaggi distaccati dall'uomo nella sua « media statura » non soltanto fisica.

Il gigantismo, nel suo favoloso riferirsi ad età che si perdono nella notte dei tempi, potrebbe anche essere spiegato con l'antica impressione dei mostri colossali alla scomparsa dei quali l'uomo ha assistito all'alba della sua vita nel mondo: ma certo ha relazione subito col sentimento confuso di religiosità che viene spontaneamente abbinato con la statura colossale, appena misurabile dall'occhio umano, e le figure alle quali l'uomo ha dato forma gigantesca risentono sempre, anche se talvolta confusamente, di quel « tremendum » che è attributo sovrumano.

Ma l'uomo, nella sua statura misurabile e nella sua tormentata vita si è sempre sentito attrarre dall'idea di dar forma (lui così piccolo) a figure colossali: nè è il caso di scendere ad esemplificazioni nel campo dell'arte, folto di immagini colossali che, a seconda dei tempi, assumono aspetti naturalistici o astratti, ora assomigliando all'uomo, ora quasi identificandosi con il « sacer orror » della Natura.

Quando l'uomo prende a modello se stesso per la creazione dei « colossi » è sempre per un desiderio d'ingigantimento della propria potenza e insieme per l'attuazione di un esemplare da contemplare con tanto maggior timore e reverenza quanto più da vicino l'opera gigantesca prende lo spunto dalla figura umana rendendone colossale e favoloso l'aspetto: le grandi statue della Grecia destinate ai templi costruiti come « custodie » sacre dell'immagine, rappresentano il massimo di questa espressione eroica e divina, insieme, dalla quale doveva scaturire quel fascino irresistibile di cui favoleggiano gli scrittori antichi parlandoci dell'Atena Parthenos di Fidia o del suo Zeus colossale.

Tuttavia serpeggia talvolta in questa aspirazione al gigantismo, nei tempi più recenti, una « vis cosmica » causata dalla confidenza con la quale, ormai, l'uomo tratta questi suoi colossi che popolano le favole e i racconti fantastici di tutto il mondo; e anche questo è frutto d'un sentimento, certo d'origine fisica e psicologica, che dimostra una successiva elaborazione umana del fenomeno del « gigantismo ».

Nel « gigantismo » del Cinquecento, per esempio, si hanno i due lati del problema, chiaramente identificabili e facilmente spiegabili, anche, come uno scambio di sentimenti sullo stesso argomento: come se l'uomo, dopo aver creato i giganti, immagini di spaventosa potenza cieca, si difendesse dalla paura della propria creazione divertendosi alle loro spalle: e qui il mito, da secoli, sorregge l'uomo contro il terrore del sovrumano, raccontando infiniti episodi di vittoria del piccolo uomo contro il gigante; episodi che si accentrano e trovano luminosa epopea nella vittoria di David, giovinetto, contro Golia.

Ma se attraverso il nostro Rinascimento il gigante assume talvolta l'irsuto e terrifico aspetto di chi giunge dal Nord o dalla misteriosa Asia, non per questo ha ragione chi vuol vedere (come pure è stato fatto) nelle forme gigantesche create in questo secolo il riflesso d'un gusto gotico, fino al punto di sostenere che il senso di meraviglia dei fiorentini allo scoprimento del « David » di Michelangelo in piazza della Signoria fosse ancora un segno della vitalità del gusto gotico nella Toscana della Rinascita.

A maggior ragione si può sostenere, invece, che il « colosso » di Michelangelo rispondesse appieno a quelle aspirazioni eroiche di timbro umanistico che in quegli anni animavano i fiorentini e li conducevano alla creazione del capolavoro.

Per Michelangelo l'idea del David colossale deve aver avuto complesse origini: quel blocco « sconciato » che giaceva inerte e abbandonato in Firenze era come un guanto di sfida gettato dalla sorte sul campo dell'arte plastica e conteneva con sè, assieme alle esterne difficoltà di trarne fuori una figura umana, la misteriosa suggestione del gigantismo. L'astista l'aveva già implicita nella sua fantasia e nell'animo teso verso forme sempre più assolute; ma certo l'aveva confermata e rafforzata attraverso la sua esperienza romana, a contatto con i « colossi » della statuaria antica, soprattutto i celebri Dioscuri di Montecavallo. Ne nacque però, non un « gigante » come pure amavano chiamarlo i fiorentini; ma un giovinetto di stirpe titanica nel cui aspetto l'acerbità del nudo d'adolescente proiettata in proporzioni colossali, crea un sintomatico contrasto interno dal quale emana una bellezza particolare, mai più raggiunta dalla statuaria successiva.

Così, il « David gigante » chiude in se stesso l'eroica aspirazione alla monumentalità, propria dei grandi spiriti del Rinascimento e la vitalità tutta umana dell'adolescenza.

Ma più tardi il « gigantismo » in Michelangelo prese altre forme, o, meglio, ebbe altre aspirazioni. Ricordate quando andava peregrinando tra i marmi delle cave e gli venne in mente di dare forma umana ad una di quelle rocce, sicchè apparisse ai naviganti, da lontano? Il suo fedele biografo, Ascanio Condivi, che raccolse dalla sua viva voce gran parte della « Vita », sembra giustificare il progetto quasi come un colossale « capriccio » del grande scultore, assetato di marmi: « capriccio » vero e proprio fu, invece, quello che Michelangelo tradusse in una bellissima lettera all'amico Giovan Francesco, prete di S. Maria del Fiore, progettando un colosso di quaranta braccia, da mettere sul canto della loggia dell'orto Mediceo o, meglio, da servire come campanile della Chiesa di S. Lorenzo. Qui, veramente la fantasia dell'artista, giuocando sull'idea del « colosso » finisce con l'immaginare una breve favola cinquecentesca nel gusto dei racconti cavallereschi o popolari, così efficace da anticipare certe invenzioni di Rabelais. « Ancora m'occorre un'altra fantasia che sarebbe molto meglio, ma bisognerebbe fare la figura assai maggiore: e potrebbesi, perchè di pezzi si fa una torre...., e questa è che, il capo suo (del gigante) servissi pel campanile di S. Lorenzo, che n'à un gran bisogno: e cacciandovi dentro le campane e uscendo el suono per boca, parrebbe che detto colosso gridasse misericordia, e massimo el dì delle feste, quando si suona più spesso e con più grosse campane ».

Siamo in pieno gigantismo cinquecentesco e nel gusto del manierismo, che frutterà i « colossi » ideati da Benvenuto Cellini in Francia e l'« Appennino » del Giambologna per la Villa di Pratolino.

Ma già Leonardo si compiaceva d'immaginar giganti e farli vivere nelle sue fantasticherie: le « lettere sul gigante », mentre hanno tutto il carattere di immaginazioni favolose alla maniera del Pulci, assumono, per l'efficacia plastica della prosa vinciana e per il timbro particolarissimo della sua fantasia, un tono di « credibilità » del tutto nuovo e sorprendente: immaginato il gigante venuto dalla « diserta Libia » lo fa vivere in modo terrificante, fino al punto di sentire, lui stesso, l'incubo d'essere inghiottito dal colosso bestiale, proprio come in un sogno: « Non so che mi dire o che mi fare, e mi pare tuttavia trovarmi a nuotare a capo chino per la gran gola..... » Mentre poi, con felicissima immaginazione, fa scivolare il corpo massiccio del gigante in terra, e subito eccolo popolato di gente, come da formiche: con gustosissima e moderna andatura, da precorrere le pagine delle « Avventure di Gulliver » « Onde risentito il gigante e sentendosi quasi coperto da la moltitudine, subito sentendosi cuocere per le punture, mise un mugghio che parve fosse uno spaventoso tono..... e postosi una delle mani in capo trovosselo pieno d'uomini appiccati a' capegli .... onde, scuotendo il capo, gli omini faceano non altrimenti per l'aria che si faccia la grandine, quando va con furor di venti ».

Benvenuto Cellini che scontò con intima amarezza l'orgoglio di « scolpire in grande », lui, nato acutissimo bronzista e cesellatore, si gloria d'aver inventato una regola, anzi un « segreto » per costruire i grandi colossi, come si legge nel suo trattato della scultura. Si tratta d'una regola proporzionale che ingrandendo agevolmente un modello di statura normale, lo ingigantisce smisuratamente: ed anche in lui fa capolino la gioia di chi riesce a creare figure colossali di cui gli stessi giovani di studio che l'aiutano non si rendono conto: « E con questa sopraddetta regola » egli conclude « io feci lavorare la maggior parte a manovali e uomini fuor della professione, i quali non sapevano nulla quel che si facevano....... ». Dove ormai l'idea del « colosso » come figurazione titanica, frutto d'un ingigantirsi dell'immagine umana fino all'impossibile, è scaduta a pratica invenzione d'una « regola » che non fa più differenza tra il piccolo e il grande: la monumentalità, insomma, si trasforma in materiale grandezza.

Valerio Mariani

● La Casa Editrice Mondadori annunzia « Scala a S. Potito » di Luigi Inconado un giovane italiano nato in Canadà, primo segnalato al Premio Hemingway 1949; « Furor mathematicus » di Leonardo Sinisgalli, raccolta di studi e di pensieri sull'architettura, sulla pittura, sulla geometria, sull'ottica: l'aspetto scientifico del poeta Sinisgalli; « Ho visto il tuo cuore » l'ultimo volume di Gianna Manzini.

● Edito da « Il Maglio » di Milano è uscito un volume di « Poesie » di Giovanni Pascoli. La scelta e il commento è fatto da Ettore Cozzani.

● Il Premio Nazionale di Letteratura « Francisco Franco » di quest'anno è stato suddiviso tra Riccardo Calvo Serer (per l'opera « España sin problema ») e Jesus Pabon y Suarez de Urbina (per l'opera « Bolchevismo y Literatura »).

Il Premio Nazionale « Miguel de Cervantes » per la novella, creato di recente, è stato assegnato allo scrittore argentino Enrique Larreta per la sua opera « Orillas del Ebro ».

La Reale Accademia Española ha concesso il Premio della Fondazione « Conde de Cartagena » ad Emilio Huidobro de la Iglesia per il suo studio « Estudio del ritmo latino y critica de sus imitaciones en castellano ».

Giambologna: Statua dell'Appennino nella Villa di Pratolino presso Firenze (ft Alinari)

Musica nuova in Austria

Vicende militari e rivolgimenti politici, durante questi ultimi cinquanta anni, hanno radicalmente trasformato il volto della nazione austriaca, incidendo anche in maniera profonda nella anima e nelle tradizioni artistiche e culturali del suo popolo. Non nel senso, però, di una irrimediabile decadenza, come forse possono credere tutti coloro che, in virtù di un temperamento nostalgico e melanconico, sono intenti a cogliere tra le rovine soltanto gli echi di quel meraviglioso mondo d'arte e di cultura, fiorito nella Vienna del secolo scorso grazie alla potenza dell'impero Austro-Ungarico. Quel mondo infatti, specie nel suo aspetto più noto, cioè in quello musicale, non deve le sue origini nè le sue fonti di ispirazione ad una particolare tradizione o sensibilità nazionale, ma rappresenta piuttosto la confluenza di varie tendenze estetiche. Si può, anzi, dire che il prevalere di validissime espressioni musicali, come quella Italiana e quella Germanica che allora andavano affermando energicamente i loro caratteri nazionali, nonchè l'influenza di elementi folcloristici slavi, avevano spento quasi, nella sensibilità austriaca, ogni scintilla di originalità impedendole di esprimere, di fronte alle progredite scuole nazionali europee, un adeguato linguaggio sonoro. Per questo motivo l'attività dei musicisti austriaci del tempo fu, in linea di massima, dedicata prevalentemente ad uno studio assiduo di assimilazione delle conquiste estetiche già raggiunte da altri paesi musicalmente più progrediti, come la Germania, l'Italia e la Francia.

Grazie, però, a questo studio serio ed attento, ogni elemento straniero fu positivamente assimilato e prontamente assoggettato alle esigenze della sensibilità nazionale che, plasmando i motivi di una ricchissima arte popolare già nota in tutto il mondo, potè infine creare le premesse per il sorgere e lo svilupparsi di un'autentica ed originale arte musicale austriaca. Oggi poi, in modo particolare, possiamo assistere al pieno svolgersi di quest'arte che, dopo aver rigettato quasi completamente il peso di decrepite soprastrutture, va rivelando una vita ricca di freschezza e di vigore. Ci troviamo, insomma, di fronte ad un fenomeno di ampie proporzioni che non può essere trascurato, specialmente se si vuol tener conto del valido contributo da esso fornito al moderno linguaggio sonoro.

Questo contributo tuttavia, pur dimostrando una rilevante efficacia artistica, non è stato così appariscente e così rumoroso da destare la preziosa attenzione di molti studiosi e critici che ancora ostentano di ignorare la musica Austriaca contemporanea. In effetti, anche se numerosi sono i compositori ed ancor più numerose le composizioni, per ragioni che spesso esulano dal campo dell'arte, sono pochi i lavori che riescono a varcare i confini del piccolo Stato e non sempre si tratta delle opere più significative.

E' perciò facile immaginare quanto sia delicato il compito di un critico che dovrebbe individuare le diverse tendenze espressive di una produzione musicale di cui è costretto ad ignorare una buona parte. Noi, comunque, a scanso di eventuali errori di prospettiva e di interpretazione, eviteremo di incasellare rigidamente gli aspetti e le tendenze della produzione che abbiamo presa in esame. Nè sembri questo un atteggiamento di eccessiva prudenza, in quanto introducendo, nel nostro caso, particolari distinzioni, verremmo a compiere un atto completamente arbitrario e privo comunque di ogni significato.

Infatti, volendo dividere la produzione austriaca in due distinte correnti, se è relativamente facile individuare quelle opere che sono il frutto di canoni estetici privi di ogni legame col passato, molto difficile è invece rintracciare i mutevoli atteggiamenti che si possono trovare in quelle provenienti dalla tradizione. Abbiamo ad esempio compositori come Theodor Berger e Alfredo Uhl, che dopo aver cercato di assimilare i valori più vivi e vitali della tradizione e plasmarli, attraverso un sapiente sfruttamento, con l'elemento popolare austro-ungarico, si sono poi accorti che erano necessari un più deciso orientamento ed una rinnovata espressione sonora. Anche se il loro atteggiamento, cioè, aveva dato nuovo vigore all'eredità musicale del loro paese, bisognava tuttavia tener conto delle espressioni musicali moderne e soprattutto di quelle universalmente riconosciute, che Hindemith e Strawinsky, meglio di ogni altro, avevano saputo mettere in rilievo.

Qui ci troviamo indubbiamente di fronte a due artisti che hanno attuato un rinnovamento dei propri mezzi estetici con la massima serietà ed intelligenza. La loro nuova maniera, perciò, ha destato l'attenzione dei critici alcuni dei quali, come ad esempio Hans Rutz, hanno creduto di individuarvi un carattere impressionistico tipicamente nazionale. A parte la non convenienza del termine, già impropriamente usato per definire la ben nota corrente romantica che ha in Debussy il suo maggiore esponente, noi non possiamo condividere tale giudizio in quanto non troviamo, nelle musiche dei due compositori, gli elementi che possano giustificare l'attribuzione di un carattere impressionistico, mentre, come già abbiamo accennato, è evidente in esse l'influenza di Hindemith e di Strawinsky, autori certamente non sospetti di impressionismo.

Dove invece l'elemento coloristico è preminente, è nelle creazioni di Armin Kaufmann, Paul Angerer, Anton Heiller ed altri numerosi compositori che come loro fanno ricordare la influenza dell'elemento popolare slavo nella musica austriaca dell'ottocento. Influenza oggi notevolmente diminuita ed attenuata soprattutto dall'uso dei mezzi estetici moderni che tendono, nel campo dell'arte, al superamento di ogni limite nazionalistico. Mezzi tecnici ed estetici moderni di cui si è valso in modo particolare e con la più grande abilità il giovane Gottfried von Einem, artista di grande talento che i critici già pongono su un piano internazionale dopo la presentazione della sua « Morte di Danton », opera recente non ancora giunta in Italia. Noi abbiamo avuto sinora la possibilità di esaminare soltanto alcune opere ancor più giovanili del musicista e vi abbiamo riscontrato, oltre ad una molto seria preparazione, un eclettismo estetico già positivamente assimilato.

Naturalmente nella patria della dodecafonia non poteva mancare la corrente musicale estremista: infatti il sistema Schomberghiano, anche se aspramente combattuto, ha qui numerosi proseliti alcuni dei quali, come Jelineck e H. E. Apostel, dotati di una notevole personalità artistica ed ampiamente noti, nel mondo dodecafonico, su un piano internazionale. Nei lavori di questi musicisti è manifesta l'intenzione di voler raggiungere un linguaggio dodecafonico più comprensibile e quindi meno grezzo e più evoluto.

Non dobbiamo dimenticare, infine, quei musicisti che rappresentano nel mondo quasi una diaspora della sensibilità e dell'arte austriaca. E' una schiera numerosa di uomini che svolgono la propria attività musicale all'estero, dove non pochi hanno potuto superare il vaglio severo della critica internazionale. Tra essi nomi a noi già noti: Arnold Schoenberg, E. Krenek, Alexander Spitzmueller ed altri.

Per concludere il nostro sguardo panoramico a questa meravigliosa fioritura d'arte nel centro dell'Europa, vogliamo augurarci che essa possa conservare la operosa vitalità sin qui dimostrata, così da poter contribuire validamente alla soluzione dei complessi problemi che troppo numerosi si presentano oggi alla coscienza estetica europea.

Dante Ullu

La scultrice Jacquees Ibert (moglie del Direttore dell'Accademia di Francia a Roma) e la pittrice Marjorie Scaretti (nata Jebb) espongono alla « Galleria del Secolo » le loro opere. Il ricavo delle vendite e le offerte saranno devolute a totale beneficio dei bambini orfani o bisognosi a carico del Madrinato della Croce Rossa Italiana. Qui sopra «Vergine con rosario » di Jacquees Ibert.

MENÉNDEZ PIDAL
TRADOTTO IN ITALIANO

A questa raccolta di cinque lavori di Ramon Menéndez Pidal, tradotti da E. Ruggiero ed editi dal Laterza col titolo *Poesia araba e poesia europea* ed altri saggi - (1949), si può dare il significato di un simbolico ulteriore omaggio della cultura italiana al maestro spagnolo degli studi nel suo ottantesimo compleanno, festeggiato nel suo paese con manifestazioni a cui hanno preso parte anche alcuni nostri studiosi, e che si concluderanno con l'imminente pubblicazione di una grossa *Miscellanea* in suo onore (Bertoldi, S. Pellegrini, Santoli, Ambruzzi, F. Vian, Bertini vi hanno concorso da parte nostra). Sono saggi scritti, o detti primieramente come conferenze, tra il 1919 e il 1940, in Spagna o nell'America Latina, quasi tutti ristampati più di una volta nella lingua originale. E il lettore italiano, costretto così spesso a una presa di visione saltuaria e casuale del materiale straniero di studio — tre dei cinque saggi suaccennati sono ora facilmente accessibili, anche in spagnolo, nei volumetti della « Colección Austral » di Espasa-Calpe —, trova in essi elementi bastevoli per farsi, o richiamarsi alla memoria, un'idea della varietà dei temi trattati dal loro autore nella sua lunga opera ponderosa, e insieme dell'unità ideale a cui essa si può agevolmente condurre.

Il Menéndez Pidal, notariamente partito, come tutti gli ormai anziani più seri studiosi d'oggi suoi compatrioti, dall'insegnamento di Menéndez y Pelayo, ne invertì insensibilmente ma sostanzialmente le finalità di lavoro e i metodi di ricerca e di valutazione. Di contro all'esame della Spagna nei suoi problemi storici (la letteratura, insomma, al servizio della storia), che era stata la meta prefissasi, più o meno consapevolmente, da quel grande studioso, si andò delineando e concretandosi, come finalità del lavoro del Menéndez Pidal, un esame della Spagna nei suoi problemi filologici e letterari (la storia, insomma, al servizio della letteratura). Convivono in lui lo scrittore fine ma incisivo, l'artista, con l'espositore sobrio e cauto, il critico; vi si distinguono il compiacimento dello spaziare per campi amplissimi e la tenacia dell'indugiarsi in profondità; vi si fondono le doti di controllo, che tengono a freno un temperamento battagliero e polemico, con quelle pronte a sostenere con calore una tesi; con sempre la capacità di additare, come conclusione e sintesi, quella via di mezzo non sempre facile a individuare nelle contraddittorie manifestazioni dell'esuberante temperamento spagnolo. Il suo modo di essere è, come dice Valbuena Prat, « l'affermazione della verità, per la solidità del lavoro e la serenità davanti ai risultati ».

La tesi sostenuta già nel 1937, nel primo dei cinque saggi, che dà il titolo alla raccolta, di precisi rapporti che sarebbero intercorsi fra il mondo poetico arabo e quello europeo medievale, aveva ricevuto luce e conferma da certi risultati di studi altrui già all'epoca dell'ultima pubblicazione del saggio stesso, nel '43: il suo tema fu del resto più volte ripreso dal Menéndez Pidal stesso, fra l'altro in *Las leyendas moriscas en su relación con las christianas*. Definendo senz'altro « pregiudizio » la « falsa » credenza di molti eruditi, sulla « incomunicabilità » dei due mondi medioevali cristiano e islamico, e giungendo, dopo un attentissimo esame dell'uso della nota forma poetica dello *zéjel* nella poesia arabo-andalusa, spagnola, portoghese, francese e italiana (di Jacopone e dei francescani), ad affermare senza riserve che tale forma poetica è il prodotto di quelle due culture, Menéndez Pidal aveva fornito una documentazione rigorosa della sua conclusione, a cominciare dalla coincidenza di ben sette varietà di quella forma poetica nella poesia araba e in quelle romanze. La conferma che gli studi più recenti hanno recato alla sua conclusione, di interferenza fra quei due mondi, (i lettori di questo giornale ricorderanno in proposito un articolo di F. Gabrieli, *Nuova luce su Dante e l'Islam*, nel numero del 16 ottobre), sta a mostrare che il venerando studioso vedeva giusto e lontano.

In un altro dei saggi, pure del '37, su *Il sentimento dell'onore nel teatro spagnolo*, affrontando il tema del dramma dell'onore coniugale offeso, entrato in cortese ma ferma polemica col rispettatissimo «maestro *suo* e maestro di tutti » Menéndez y Pelayo (che trovava « odiosi i protagonisti della crudeltà maritale » e dettata, essa, da un « egoismo malato »), il Menéndez Pidal affermò, con piena evidenza di confronti, l'analogia fra la concezione dell'onore presso i drammaturghi spagnoli del secolo d'oro e il senso del fato presso i tragici greci. La vendetta dell'onore non si compirebbe per crudeltà odiosa ma in obbedienza a una legge severa, alla quale chi esercita si sottomette ma — si badi bene —, avverte lo studioso, « non senza lamenti e non senza intima pena »; essa non è azione di egoismo, ma atto eroico compiuto a difesa « dell'onore collettivo, calpestato nella parte affidata all'individuo »; è « un bene sociale ». Condotto dalla sicurezza del sapere e dall'acutezza dell'interpretazione, lo studioso addossò al Settecento, il « secolo del vero anti-onore », la colpa di avere reso difficile il comprendere il dramma d'onore di quel teatro; e diede al problema un carattere culturale europeo, mostrando l'infondatezza dell'opinione che la vendetta d'onore, nello spirito su esposto, fosse propria del teatro spagnolo, riconducendo invece tale vendetta d'onore a principi universali del Medioevo: spagnola essa aveva finito per sembrare, alla critica, per la *felix culpa* del teatro di particolare valore artistico che l'aveva messa in scena. Le ricerche successive intorno al tema hanno tenuto conto di questo saggio, come si vede dalle conclusioni a cui esse sono giunte: lo si constata per esempio in uno dei recenti *Ensaios de filologia românica* (Lisbona, 1948) del romanista tedesco Harri Meier, di cui parleremo in altra occasione.

In un terzo dei saggi (e lo spazio ci impedisce di parlare degli altri), *Cupidigia insaziabile o gloriose imprese?*, il Menéndez Pidal si indugia su un argomento scottante per gli spagnoli, quello della « leggenda nera», notoriamente creatasi per complicate vicende storiche e polemiche che non è possibile qui ricordare, di una pretesa particolare ferocia dei conquistatori spagnoli in America. Quando questo saggio fu scritto, nel 1940, esso costituì un contributo e una innovazione coraggiosa, per l'acuto esame a cui vi si sottopone il maggior colpevole del formarsi della leggenda, il Padre Bartolomé de Las Casas della famosa *Destruyción de las Indias*, difensore degli indigeni per evidente partito preso: «un asceta a cui non fu concesso il dono principale dello Spirito Santo, la carità... un esacerbato che giustifica l'odio per il prossimo con l'amore verso gli stranieri... un disordinato sentimentale ». E gli studi più recenti — primo fra essi il volume *Historia de la leyenda negra hispano-americana* (1948) di uno specialista di questo problema, Rómulo D. Carbia, hanno dato ragione alle conclusioni, e alle intuizioni, del Menéndez Pidal. Del quale è augurabile che si possa leggere presto in italiano anche qualche altro lavoro, fra quelli in cui si occupa di problemi che più davvicino riguardano l'Italia: almeno quello mirabile su *La lengua de Cristóbal Colón*, in cui finalmente uno studioso spagnolo di primo piano ci parla della parlata genovese del giovane « italiano » Colombo, e quello, altrettanto suggestivo di elementi e preciso di risultati, su *El lenguaje del siglo XVI*, che illumina il campo dei contatti italo-spagnoli del Rinascimento.

Menéndez Pidal

Giuseppe Carlo Rossi

POETI RUSSI DEL NOVECENTO

La poesia russa del ventesimo secolo si annuncia con la vittoria del simbolismo: essa sembra slanciarsi, giovane e audace, alla conquista delle mete più spregiudicate e nello stesso tempo sembra rielaborare con verginale freschezza raffinate esperienze occidentali che vanno dai romantici, dai preraffaelliti, dai « poeti maledetti » ai futuristi. Mai forse nella letteratura russa c'era stato tanto distacco da programmi e da « contenuti », mai il volo della poesia era insomma stato più libero. In Alessandro Blok la Russia aveva ritrovato, ad un secolo di distanza da Puskin, un poeta fra i grandissimi di tutta Europa: e accanto al Blok c'era tutta una fioritura affascinante: Balmont, il mago del verso e delle assonanze; Vjaceslav Ivanov nella cui « torre » si adunavano artisti e scrittori, tutto un cenacolo raffinato di pensatori e di poeti, all'orlo del minaccioso cratere rivoluzionario che stava per esplodere, pronto a far piazza pulita di un mondo di « decadenti »; accanto a costoro Michele Kuzmin creava una complessa e interessante reazione neoclassica al simbolismo, mentre una grande poetessa, Anna Achmàtova esprimeva nelle sue brevi liriche un'anima ad un tempo « di donna umile e cristiana, borghese e moderna », mentre Sologub e Merezkovskij, Zinaida Hippius e Brjusov contribuivano alla penetrazione in occidente della moderna poesia russa, alla scoperta di un mondo affascinante, giovanissimo e pur maturo, ingenuo e raffinato, primitivo ma permeato dagli spunti della nostra stessa cultura.

Il secolo s'inaugura, nella poesia russa, con i versi di Alessandro Blok sulla « bellissima dama » e sulla « violetta notturna », metamorfosi del « fiore azzurro » di Novalis e del « giglio bianco » in cui Solovjov simboleggiò l'idea di Sofia. Questa nuova poesia russa ha per centro Pietroburgo, città reale e moderna scintillante di luci, europea e civile all'orlo della steppa battuta dai venti, neoclassica e industriale, signorile e proletaria, avanguardista ma ricca ormai delle dostoievskiane scoperte delle « notti bianche » dai colori trasognati ed irreali: « Un melanconico riflesso — strada lampione farmacia — è, fu e sarà sempre lo stesso — non c'è più scampo: così sia. — E vita e morte e bene e male — ritrovi ad ogni crocevia — è notte, ghiaccio sul canale — strada lampione farmacia ». (A. Blok, nella traduzione di Renato Poggioli).

Ma verso la metà del secolo la poesia russa ci appare tutta diversa e stentiamo a credere che soltanto pochi decenni siano passati. Il « realismo socialista » ha vinto definitivamente la sua battaglia: dimenticate sono ormai le angosciose note di Sergio Esenin, brancolante tra strapaese e stracittà, tra passato e avvenire; superata la simbiosi tra comunismo e arte d'avanguardia che caratterizza Majakovskij. Ci sono tra mezzo i fermi programmi del partito, i piani quinquennali, le « parole d'ordine » ad un tempo sociali e nazionali, la recente « guerra patriottica ». Boris Pasternak in Strana fiaba *ricorda l'invasione tedesca in Russia e afferma che il « nemico pagherà per cento » i suoi delitti. Un tono minaccioso da Antico Testamento echeggia nei versi di Alessio Surkov: « Sciagura a voi, fanciulle dello Schleswig, della Selva Nera, di Graz, non torneranno dall'Oriente per le nozze i vostri fidanzati.... Sciagura a voi, donne di Monaco, Colonia e Berlino, non torneranno dall'Oriente al vostro tetto i mariti... Sciagura a voi, madri dell'Oder, del Reno, dell'Elba, non aspettate dall'Oriente il ritorno dei vostri figli ». Il poeta Rozdestvenskij esalterà invece il monumento del generale Suvorov: « Egli sta fermo e dritto in mezzo alle burrasche della guerra — Al mondo non c'è un paese simile al nostro — Avanti, ragazzi! Così parla Suvorov — il vostro antenato sul cammino della gloria e delle vittorie ».*

Una grossa antologia dei poeti russi del Novecento, in testo russo e francese (da cui abbiamo appunto preso queste citazioni) ci è stata recentemente offerta da Jacques David: Anthologie de la poésie russe de 1900 à nos jours. *Non potremmo lodarla senza qualche riserva. Manca in essa il fine apparato critico che si ritrova nel* Fiore del verso russo *di Renato Poggioli (che pure, assai recentemente, ha veduto la luce). In ogni antologia, la scelta, si sa, è una delle cose più soggettive che esistano al mondo: tuttavia ci sembra davvero curioso che ad una grande poetessa come Anna Achmatova siano state riserbate soltanto tre o quattro pagine, mentre quasi trenta ne sono assegnate al sonoro Majakovskij; potremmo ancora osservare, tra altro, la poco felice scelta dalla poesia del grande Esenin, il cui Lenin è opera scarsamente sentita dall'autore e sorta da complessi extrapoetici. Ma con questi e con altri difetti (purtroppo anche tipografici), la antologia russo-francese del David è certamente molto utile a numerosi nostri studiosi cui offre un vastissimo materiale di testi con la traduzione a fronte. Ed è ciò di cui sentiamo un largo bisogno.*

Wolf Giusti

● Da alcune statistiche rilevate dagli Organi ufficiali librari si apprende che nella Spagna la produzione intellettuale nel 1949 si è mantenuta quasi uguale a quella dell'anno precedente con 3601 titoli:

In Austria si è verificata dal 1948 al 1949 una diminuzione sensibile di titoli pubblicati (3593 nel 1948, 2203 nel 1949), nei quali con 622 titoli in meno trova posto la letteratura narrativa.

Pure in Francia si è avuta una diminuzione di ben il 22%, con 12526 pubblicazioni nell'anno 1949 contro le 16020 nell'anno 1948. E' interessante notare pure la diminuzione delle traduzioni da 1088 a 851 titoli, nell'ordine, dall'inglese (da 685 a 557), dal tedesco (da 93 a 81), dal russo (da 63 a 49), dall'italiano (da 59 a 47), dal greco (da 26 a 26) e dallo spagnolo (da 30 a 15).

In Olanda il numero totale delle opere edite nel 1949 è stato di 6722 contro le 8047 del 1948 e le 6554 del 1939; è aumentato il numero delle traduzioni da 718 nel 1948 a 779 nel 1949.

KAFKA E IL TEATRO

A prima vista — considerato cioè l'interrogativo nel suo senso letterale, più ristretto — non vi può essere che una risposta negativa, e ciò non soltanto perchè l'opera del praghese è solo letteraria (ad eccezione di una scena: « Guardiano alla tomba » tradotta recentemente in italiano e pubblicata su una nota rivista teatrale), ma anche perchè meno di ogni altra essa si presta a riduzione scenica, come confermato dall'infelice tentativo operato in Francia, nel 1948, nientedimeno che dal duo Gide-Barrault e ripetuto anche a Roma, nello scorso anno.

A parte, infatti, le ben note ragioni per cui le più vive e durature opere letterarie mal si adattano a essere trasportate alla ribalta, è evidente che più di ogni altro scrittore Kafka è irriducibile alla scena: normalmente un'opera drammatica deve avere un *fatto*, partire cioè da un dato che chiameremo, per semplificare, cronachistico, e sulla base di esso svilupparsi *obbligatoriamente*, senza dispersioni e allusioni e parallelismi che disperdano la presa iniziale di tale dato sul pubblico, al quale, anzi, deve cercar di parlare *elementarizzando* ogni sentimento, riducendolo a funzione illustrativa, quasi calcando la mano a sua chiarificazione; inoltre — ed è la caratteristica forse più propria di un'opera drammatica — l'azione deve essere *compiuta* nel breve tempo della sua rappresentazione, portando a conclusione, dopo quel certo numero di atti, quanto aveva iniziato con le prime battute. Ora, gli scritti kafkiani sono congenitamente, costituzionalmente opposti a dette esigenze sceniche, dato quel *non-finito* che è senza dubbio l'elemento più suggestivo che li contrassegna. (E una prova di questo dissidio insopprimibile è data proprio dalla riduzione scenica di cui abbiamo detto: come poter rimediare alla mancanza di scopo (apparente, ma dichiarata) del romanzo « Il Processo » trasformato in dramma? E' stata aggiunta, alla fine, una battuta che potesse concluderlo — e il pensiero originale ne è risultato snaturato, senza contare, a maggior conferma, che ogni spettatore ha così potuto, sulla base della conclusione, interpretare a suo modo la commedia e alcuni critici parlare di « anima individuale oppressa dalla massa », altri di « coscienza borghese alla ricerca dell'espiazione », e così via, secondo le proprie idealità!).

Il ritmo di Kafka, poi, è lento, sospeso, pauroso, creato per un'atmosfera allucinante e trascendentale che da precisi, per quanto non riferibili ad alcuno e ad alcun tempo, dati umani di ogni giorno salga a significati pregni di un'universalità di persone e di cose: come mantenere tutto ciò sulla scena, che rifugge da ogni imprecisione e inconcretezza?

Ma se come dicevamo, l'interrogativo del rapporto fra Kafka e il teatro deve avere, considerato letteralmente, risposta negativa, bisogna invece convenire che esiste un rapporto più vasto per il quale i motivi dell'arte kafkiana sono entrati nella scena, anzi sono i più validi caratterizzatori del teatro di oggi: l'ispirazione, la problematica, l'idea base e gli sviluppi di tutta l'opera dell'ebreo cecoslovacco forniscono infatti i migliori spunti, permeano la parte più riuscita del teatro contemporaneo (e non solo del teatro, ma ciò esula dal nostro campo).

Detto questo, è però doveroso porre in rilievo come al di là di qualsiasi definizione che di Kafka sia stata data (psicanalista, simbolista, metafisico dell'angoscia, ecc. ecc.), al di là di ogni polemica fra kafkiani e antikafkiani (per gli uni il capostipite della modernità, il più grande scrittore della nostra epoca, il simbolo delle esigenze umane moderne, per gli altri addirittura un povero matto, senza pensieri nè sentimenti nè arte), al di là di ogni moda salottiera per la quale *fa chic* sentire un « proprio dramma, la propria solitudine, la propria irrisolvibile angoscia » e autodefinirsi perciostesso kafkiani; è doveroso dunque porre in rilievo, sulla base, ad esempio, della biografia scritta dal suo amico Max Brod (Gallimard, 1945), che Kafka non fu solo quello che, più deteriormente, vogliono presentarci i polemisti o gli orecchianti di ogni genere, ma uno scrittore la cui ideologia supera il contemporaneo per inserirsi nell'universale, valica il campo ristretto della « letteratura di crisi » (guerra, dopoguerra, ecc.), supera l'angoscia stessa del vivere e il simbolismo derivantene, pone anzi un'istanza di pietà, per sè e per gli altri, che sola può aiutare a superare ogni elemento moralmente e intellettualmente negativo: non sono sue, infatti, quelle frasi del *Diario* che parlano di « possibilità di servire nella pienezza del cuore » e della felicità di « trovarsi in compagnia di persone umane », quelle frasi che servono a far sopportare, con le note più alte che ci possono esser date, ogni disperazione e ogni disillusione? Non propagandista (e ci si perdoni la parola troppo *engagée*) della pena e del dolore, non sterile simbolista e arido astrattizzatore, dunque, Kafka, ma cantore della sofferenza umana per arrivare alla salvezza e alla grazia, che, se anche appena intraviste, non per questo sono da dimenticare.

Tutto ciò rimane in eredità ai migliori drammaturghi di oggi: non solo una parte — la deteriore — del *messaggio* kafkiano, ma tutto, specialmente, per noi, la conclusione, per quanto non avvertita da parecchi: ed è per questo che, se concordiamo con qualche illustre studioso di teatro che puntualizza l'ereditarietà di Kafka nella razionalità, nel modo di sentire e di pensare, nel rivoluzionarismo di alcuni grossi e meno grossi autori del teatro contemporaneo, non possiamo seguirli là dove, come esempio più probante del rapporto Kafka-teatro, citano Sartre: d'accordo, la prigionia dell'uomo, l'invisibilità del nemico, la paura, sono di Sartre come erano state di Kafka, ma il francese si è fermato a tale desolata e desolante riva, mentre Kafka ha per lo meno additato la strada buona a superarla, ha intravisto la felicità alla quale ognuno dovrebbe tendere.

Ci pare invece che — fra i nomi di teatro ormai internazionali — si possa benissimo parlare di Kafka, su tale via, per Ugo Betti, nella cui opera costante e sicura è percorso tutto il triste cammino umano, descritta ogni miseria dell'uomo in quanto tale, ma sempre con una speranza in fondo, magari non in questa vita, ma alta e consolante e pura fra tante bassezze, disperazioni, immoralità.

Esiste, in conclusione, un rapporto fra Kafka e il teatro, intendendolo non come diretto suo interesse al mondo drammatico nè come possibilità di trasposizione delle sue opere, ma — certo più costruttivamente — come atmosfera essenziale dalla quale, in diversa misura, sono influenzati tutti i più validi autori contemporanei.

Angelo Spadavecchia

Enzo Assenza - Disegno

SPIRITISMO nell'antica casa

Quando un poeta ripete insistentemente motivi, idee, invenzioni, dà precisa testimonianza di sè. Monomania e poesia vanno di pari passo: assidui tarli che scavano gallerie, i poeti, se hanno vera lena, riusciranno quandunque alla luce. Ma talora il cunicolo si avvolge e si sperde in un tracciato senza fine; allora, là dove i crociani pongono la non-poesia, vediamo uomini disperati, ascoltiamo voci alte e fioche, maledizioni, rimpianto: è l'inferno dell'intelletto, è la nostalgia della luce, la furia impotente di chi crede poter abbattere il diaframma, e non sa di avere dinanzi, tra sè e il cielo, tutta la crosta terrestre.

Qual'è il cunicolo del Betti? Quale il suo caso? Egli riuscirà a condurci alla luce? si sperderà nelle tenebre? E', il Betti, genericamente maniaco e non monomane?

La sua cartella critica ci sta diventando cartella clinica, ed ogni aggiunzione successiva conferma il nostro dovere di riconoscere in lui o il caso patologico o il caso lirico. Dal critico si vuole principalmente la prognosi, che è sempre operazione ardua e immodesta: ebbene, il senso di aspettazione fiduciosa che più volte abbiamo espresso riguardo al Betti, è forse collegato da imponderabili suggestioni alla sua «monomania». Con ciò insinuiamo che forse egli tornerà alla lirica abbandonando il teatro? che è destinato a lasciarci una parola più valida in quella che in questo? Se è proprio necessario che la prognosi si estenda quanto più in là possibile nel tempo, crediamo di poter dire che anche nell'opera teatrale del B. sono presenti, insistenti e predominanti tutti i segni della liricità. Ma non potrebbe egli essere poeta «nel» dramma? Ci si dispensi da una ricerca che abbiamo faticosamente iniziata su tutto il teatro, e che non presumiamo di poter condurre, con le sole nostre forze, molto oltre lo stato di intuizione. Chi ci ha seguiti pazientemente, capirà che vediamo anche il Betti, come ogni altro autore, costretto nei limiti entro cui può svolgersi la tragedia moderna. Ma rinunciamo a servirci di questo autore proprio perchè potremmo inferirne argomenti troppo favorevoli alla nostra ipotesi; e non ci sembra legittimo ricorrere a ipotesi non abbastanza dimostrate, nel giudicare opere che dovrebbero verificare le ipotesi.

Sarà più facile dire, per ora, che la imperfetta liricità del B. pesa anche sul suo teatro, e che il suo impaziente scavare, sdegnoso di facili successi, fa pensare che egli si avvii, per molteplici esperienze, a una grande poesia lirica, o che stia per perdersi nella tenebra.

Il critico può accertare che egli è principalmente un lirico, non può dire se fallirà; può riconoscere che, per ora, la poesia del B. è indossata dal suo teatro come il vestimento di maschera è indossato dall'uomo comune. Il critico può dire che ci si aspetta dal B., o un personaggio veramente degno di vesti regali, o la veste lisa, trita, adatta ai suoi comunissimi personaggi alla moda. Perchè è un fatto che il B., poeticamente, tende all'universale; teatralmente, indulge alla contingenza. E' già stato osservato che egli segue tutte le mode, è curioso di tutte le esperienze, assimila tutti i gusti, discute tutte le opinioni. Si dovrebbe perciò negargli attitudine al teatro? Non gliela negheremo noi, che al teatro riconosciamo il compito di ricapitolare, discutendoli, i caratteri molteplici e contraddittori di un'epoca. Ma nessuno potrebbe dire se il B. sia per essere il poeta che coglierà l'unico nel molteplice, il comune nel contraddittorio. Abbiamo una non infondata presunzione etica che ciò non possa avvenire nel teatro, ma saremmo soddisfatti di aver colto, nel teatro del B., la ricerca e l'ansia che eventualmente egli stesse svolgendo per altre e diverse applicazioni letterarie.

A chi obietta che il piano marcio e corrotto su cui egli conduce le sue ricerche, è già sintomo di deviazione, si può rispondere che niente preclude una deviazione successiva, e che, d'altronde, al bene e al bello si può giungere anche attraverso l'indagine e la conoscenza dell'opposto. La caratteristica più negativa del B., è nell'assenza di una fede: che essa sia confessionale o laica, poco importa, ove si affermi come bisogno di catarsi. Importa invece che nel B. la catarsi è, per ora, fatto meccanico, teatrale, risolutivo di esigenze drammatiche, non di premesse spirituali. Il B. sta trasformandosi in un gran beccaio, e la sua opera in una immensa macelleria; povere creature sperdute capitano nell'antro dell'orco, e son sacrificate su altari troppo pagani, perchè facciano pensare alla minima redenzione. O sono ammazzate o si ammazzano. Si prestano docilmente a uno scioglimento fisico di problemi che il senso comune risolve, fuor di teatro, senza ambascia tragica. La nostra età non conosce tormento che non possa placarsi in un atto di umiliazione o di fede, e forse anche soltanto (per chi crede) nell'esercizio spicciolo della preghiera. Dunque, l'importanza e la veridicità di un problema non consistono tanto nell'enunciato, quanto nella soluzione e finchè il B. non ce ne presenti di più persuasive che non i suicidi, gli opporremo argomentazioni etiche e cliniche che, concordemente, ci fanno escludere i suoi personaggi dal famedio, per seppellirli nel campo squallido e sconsacrato dei piccoli tarati.

Tutto qui, il gran difetto del Betti. Non è poco, ma nemmeno tanto che ci induca a negargli per sempre attitudine alla fede. Che la tecnica teatrale del B. sia perfetta, sta a dimostrarlo tutta l'opera sua; dell'adesione del drammaturgo all'età, abbiamo detto. Che cosa gli manca, dunque, perchè si possa accettare ogni suo dramma come specchio riflettente immagini in cui lo spettatore si riconosca? Forse la semplicità. Non già, come qualcuno dice, la semplicità del linguaggio, ma dello schema e dell'intenzione. Ove si pensi che è pur segno di grandezza la riducibilità di un'opera a formule semplici, chiare, intelligibili a tutti, tal che d'una si può dire rappresenti la gelosia, altra l'odio, altra la vendetta, altra l'avarizia, altra la vanagloria, e così via; sembra controprova della presente complicatezza del B., l'impossibilità di ridurre a formula il suo mondo poetico, o di riconoscere un significato patente in un suo dramma; a meno che non si voglia dire che egli addita nel suicidio la soluzione vitale (contraddizione in termini), soluzione nel suo caso esente perfino da nobiltà stoica, ma sospetta, come abbiamo detto, di meccanicismo teatrale.

•

In «Spiritismo nell'antica casa», il B. ha mescolato almeno due problemi, ciascuno dei quali era di per sè tanto grave, da impegnare tutta l'attenzione del poeta e dei suoi personaggi: il problema dell'inconoscibile, dell'incomunicabilità tra vivi e morti; e il problema della separazione tra sesso e spirito, che si avvera in una povera donna, troppo giovine e troppo sola, ma tanto innamorata del marito morto, che, non placata dagli amplessi mondani, affronta il suicidio per raggiungere il vero amante. Il tutto è complicato da personaggi e interessi non meno prepotenti e (il riferimento è d'obbligo) esistenzialistici; donde lo sforzo nobile ma grave dello spettatore, nel districarsi da impegni successivi, per il sovrapporsi caotico di questioni.

C'è un *medium* imbroglione e parassita, che sembra promettere di redimersi attraverso la consuetudine con la povera donna snervata, e l'amore che concepisce per lei: nel groviglio dei simboli, credi che tal personaggio significhi i diritti della vita destinati a trionfare e a redimere, ma il suicidio della donna ti smentisce.

C'è un secondo marito della suocera di Laura (la futura suicida), che ha concepito un'oscura passione per la giovine; la vede sul punto di fuggire col *medium*, la ferma persuadendola ad ammazzarsi: un personaggio sovraccarico di tragedia, che basterebbe a sopportare da solo tutto il peso della costruzione. C'è un morto, prima intemerato, infine, per confessione della madre, dichiarato violentatore di serve. E una zia, una madre esasperata, una serva violentata, un professore assetato di sensazioni spiritiche, uno sciancato che per via spiritistica vuol riprendere contatto con la propria gamba... tanti e tanti motivi, non scevri di validità poetica, ma soffocati nella pietora, non funzionali, rispetto al personaggio assunto come protagonista; anche perchè i minori, umanissimi, si aggirano intorno a Laura, disumana, e dovendola logicamente soverchiare, ne sono invece sopraffatti. Infatti, Laura è troppo letteraria, e il senso di falso che ne spira, appesantisce e complica anche la modesta verità degli altri. Come credere in una donna che si uccide per raggiungere il marito insostituibile (si noti che il suo furore è tutto erotico), dopo essersi data ai primi che capitano? La prepotenza sessuale, voglia o no chiamarsi diritto e bisogno di vivere, affermata e sodisfatta che sia, riteniamo che dovrebbe, in natura, prevalere sulle fisime spiritistiche.

Ma, a differenza di *Irene innocente*, questo dramma chiude il proprio giro e non può deludere. Esaspera, affatica, ma prende: se non convince (e come potrebbe?) avvince (e non è poco). Il pubblico ha applaudito tutti e tre gli atti: palesemente godeva l'offerta di uno spettacolo d'eccezione. Entro una magnifica scena di V. Costa realizzata dal Santonocito, si movevano e recitavano attori di cui non sapevamo se ammirar più l'affiatamento collettivo o il prestigio individuale: citeremo, tra i primissimi, la Falk e il Buazzelli, ma non vogliamo tacere il miracolo di un Crast quasi totalmente liberato dalle inflessioni cantanti. La regia è stata ben degna di O. Costa, un artista a cui qualsiasi nazione civile avrebbe già dato un teatro e fatta una fama europea, mentre da noi lo si costringe a lavorare per centocinquanta spettatori.

Vladimiro Cajoli

DUE FILMS AMERICANI

Il Messico che ci presenta Richard Thorpe in questa *Fiesta* (La Matadora) non è il Messico che attraverso le opere di Einsenstein, di Conway, di Ford ne quelle più recenti di Fernandez, ci appare così ricco di un poetico valore umano e di vaste risonanze sociali. Non è la terra dei poveri *peones* ma quella dei ricchi *matadores* che, laggiù, sono più popolari degli attori cinematografici e dei giocatori di pallone; dei *matadores* che vengono chiamati «maestri» e che hanno ville da «Mille e una notte». Un Messico che è diventato *divo* di Hollywood, non fotografato dal plastico e sensibile bianco e nero di un Figueroa, ma riprodotto in un fulgore di colori e di luci, a onor del vero, di bellissimo effetto spettacolare.

La storia scorre abbastanza bene sulla falsa riga di una vicenda a fumetti, ove la musica e la corrida sono a conflitto nell'animo di Mario giovane figlio di un grande *matador* a riposo. Il padre lo ha allevato, fin da piccolo, nella propria difficile e pericolosa arte, ma quando dovrebbe raccogliere il frutto di tante cure, si accorge che il figlio, segretamente, complice la madre, ha coltivato la sua vera passione: scrivere musica. Infatti ha composto una sinfonia che ha suscitato l'ammirazione di un celebre direttore di orchestra. Il dilemma si presenta sia per il padre che per il figlio: fare il musicista o il *matador?* Mario deve obbedire alla orgogliosa ambizione del padre o seguire i richiami del direttore di orchestra? A risolvere questa situazione, subentra un fattore psicologico: la delusione che prova il giovane nell'apprendere come il padre, da lui sempre stimato per nobiltà di carattere, lo abbia ingannato non riferendogli gli apprezzamenti del direttore di orchestra a cui teneva molto, ma addirittura evitandogli ogni possibile incontro. Così amareggiato il giovane abbandona la corrida proprio nel momento in cui stava per entrare nell'arena a mettere, per la prima volta, in pratica gli insegnamenti paterni. Pubblico e giornali parlano di vigliaccheria. Il nome è disonorato e bisogna riscattarlo. Ma come? Mario ha una sorella gemella la quale ha ereditato dal padre l'istintiva bravura e l'ardore per la corrida. Sarà lei che, all'insaputa di tutti, affronterà i tori che non piacciono al fratello, vestendo il costume di Mario. Il pubblico abbocca, e tutto preso dall'entusiasmo per la corrida, non si accorge delle sembianze della fanciulla (cosa può il tifo!) che giostra con grazia e ardire le *veronicas*, e le *navarras*. Se ne accorge invece il toro che, quando, per risolvere il film, deve darle una cornata, lo fa con tale educazione e buon garbo, da infliggere alla bella *matadora* una semplice contusione. L'onore della famiglia è salvo. Il testardo padre acconsentirà che il figlio diventi un grande musicista, come logicamente doveva accadere. Alcune volte la bellezza del paesaggio o il gusto del colore appassionano il regista più della vicenda. Da ricordarsi le sequenze delle danze per ritmo visivo e sonoro, e quelle della corrida come documentario della tecnica del popolare spettacolo. La recitazione si adegua alla vicenda.

•

Il cielo di fuoco è quello che al disopra della Germania veniva formato dai tedeschi con le artiglierie antiaeree e con i caccia per ostacolare i massicci bombardamenti dell'aviazione americana. Ma il film non vuole tanto documentare la perizia e l'eroismo dei piloti in quelle missioni, ma narrare come gli equipaggi di uno stormo ritrovano la fiducia, il senso di responsabilità e la disciplina; tutti elementi che si erano sgretolati in quel cielo di fuoco che, per essere stato male affrontato, aveva creato paurosi vuoti di apparecchi e di equipaggi. Il merito di quel capovolgimento radicale spetta a un giovane generale che ha assunto il comando dello stormo proprio per riportarlo alla massima efficienza morale e bellica. Senza debolezze, non risparmiando a nessuno, compreso se stesso, le snervanti fatiche di continue e rischiose azioni integrate inoltre da esercitazioni a volte umilianti sempre sotto il controllo di una ferrea, quasi disumana disciplina, egli svolge la propria azione di comando, in cui consiste la parte migliore e giustificante del film. Henry King ha saputo creare attorno al protagonista la atmosfera di rilassamento prima, quella sorda di ribellione poi, e, infine, quella di entusiastica adesione degli equipaggi, indagando nella psicologia esasperata di ogni uomo le cause dei diversi atteggiamenti. Felici episodi, realizzati con toccante semplicità, chiariscono le fasi della trasformazione morale degli avviatori. Sono le seguenze veramente interessanti del film; per il resto, le solite fortezze volanti, i soliti sganciamenti, le solite bombe, insomma il solito ritmo di guerra aerea che si ha gran voglia di dimenticare, anche se qui, ci dicono, è documentarismo autentico. Al centro della vicenda è Gregory Peck, e tutta la storia prende da lui calore e convincente umanità.

Leonardo Cortese

Gina Lollobrigida e Erno Gusa in «Guerra o Pace» di Luigi Zampa

LA RADIO

DAL ROMANTICISMO ALLA RADIO

Tra le molte decine di definizioni imbrogliate e contraddittorie che ogni buon trattato generale o buona enciclopedia dà a proposito del Romanticismo, non ci sembra che sia stato ancora sufficientemente considerato l'aspetto sociale di tal fenomeno. Naturalmente, saremmo ingenui e ridicoli se credessimo di giungere per primi a un'affermazione, come si vedrà, intuitiva, o se pretendessimo di proporre una novità assoluta. In ogni caso, il fine ristretto che ci proponiamo, ci esime da minute dimostrazioni.

L'impaziente bisogno di dominio di una classe sociale che si sente matura per comandare, caratterizza ugualmente l'azione e la cultura dell'Europa alla fine del '700.

Il fatto che lo sviluppo politico si sia avuto principalmente in Francia, e quello culturale altrove, significa soltanto che tutta l'Europa collaborava secondo genio, inclinazione, attitudine specifica insomma, secondo una particolare missione storica. Nella Francia, gelosa depositaria del classicismo, crede legittima del grande Rinascimento italiano, il Romanticismo avrebbe trovato resistenze della stessa natura sciovinistica che la Francia oppone sempre che veda impegnata la dignità nazionale; ma il fenomeno era di tal natura, che avrebbe presto trasceso ogni velleità conservatrice, d'altronde avversa al genio medesimo della rivoluzione.

Lo spirito innovatore, eversore, improvvisatore del più audace Romanticismo è sì un prodotto di genio antilatino, antigreco, anticlassico, ma è soprattutto una manifestazione di impazienza e di insofferenza delle nuove classi, totalmente impegnate nel sostituire le aristocrazie. Va da sè che aristocrazia, in questa accezione, significa anche dominio dello spirito. Coloro che si sentono economicamente e politicamente pronti a rovesciare l'aristocrazia dominante, si sentono anche impreparati a polemizzare contro di essa, solo che la polemica debba restare su piano tradizionale, e svolgersi secondo i metodi e i mezzi offerti da una cultura che i «nuovi» non posseggono. Donde il disprezzo per i canoni, i miti, e tutto ciò che rappresenta sforzo di generazioni, deposito lento e difficile di acquisizioni, frutto di studio le cui tappe non potrebbero in nessun caso esser bruciate, il cui possesso non può esser trasferito, come il potere, da uomini a uomini, per un semplice atto di volontà o in forza del numero.

La borghesia potente e rivoluzionaria sa d'essere ignorante e capisce di non poter dominare senza forti argomenti spirituali. Li crea, li improvvisa, si illude, come sempre i rivoluzionari, di ripartire da zero: meglio, riparte dal Medioevo che, in certo senso, le appartiene come terreno ov'essa affonda le radici e riconosce le proprie origini. Distrugge una mitologia e ne crea una altra: si è riso di quest'apparente debolezza del Romanticismo; ma si rideva a torto, perchè il vantaggio dei Romantici è evidente: una mitologia ne vale un'altra (una mitologia è indispensabile, d'accordo, signor Monti), ma di una son depositari, conoscitori finissimi, padroni assoluti gli sfaccendati che da secoli giocherellano con essa; dell'altra, la nuova, può esser padrone ognuno che la inventi o la rintracci nei meandri del Medioevo. In tal modo, si pareggiano potenzialmente gli uomini intelligenti, ma è evidente che prevarranno i convinti, i fanatici, i veri scopritori del nuovo.

A districarsi dai canoni classici, bisognerebbe possedere il classicismo, che è cultura difficile, lenta, insidiosa: meglio un'orgia di randellate che distruggano tutto, e poi si ricominci da capo. Bisogna riconoscere che mai classe rivoluzionaria fu più radicale né più convinta né più baldanzosa. Gli studiosi, poi, si affannano a definire questo o quell'aspetto del Romanticismo, a dimostrare che abbondano contraddizioni, che è perfino impossibile definire, che ogni schema comprende una parte e non il tutto. Ebbene, ecco l'antica novità della nostra tesi: che si dovrebbe riconoscere al Romanticismo il carattere rivoluzionario ed eversore che gli compete, senza voler trovare in esso una logica propria né una cornice filosofica predominante. Infatti, vi predomina la ragione storica, che tanto spesso fa a pugni con la ragione comune. Il Romanticismo è la cultura di una classe che sale alla responsabilità del potere, che ha fretta, che non può studiare, ma ha immaginazione, intelligenza, volontà di dominio, e non trema nel rovesciare idoli d'altronde estranei al proprio pantheon. Ciò spiega perchè i romantici abbiano vilipeso ciò che i classicisti conservavano da millenni; e spiega perchè, placatisi i primi scontri violenti, l'individuo romantico si assommi agli altri individui e tenda a formare una comunità al modo stesso dei classicisti. E' superfluo dire che basterà il corso di una generazione lavoratrice e sapiente a ritrovare e far proprio il classicismo.

Che cosa sia una tradizione di cultura rispetto alla società o anche soltanto alla famiglia, sanno benissimo gli insegnanti, i quali penano assai più con i ragazzi di umile condizione, che non con i rampolli di famiglie colte. Il possesso, spesso inconscio, di formule, abitudini, mezzi di assimilazione e soprattutto di esposizione, favorisce i ragazzi di alta condizione sociale, rispetto agli altri.

Ebbene, questo discorso sommario tende a dimostrare che, nell'età della radio, dovrebbero esser resi impossibili i terremoti culturali, mediante una diffusione e partecipazione di cultura che, allo scoppio del Romanticismo, sarebbero state impossibili, ma oggi sono addirittura doverose.

Qualunque sia per essere l'avvenire politico del mondo, pensiamo che gli uomini dovrebbero esser convinti che i ripudi improvvisi e totali di una cultura sono dannosi: ritardano senza rinnovare alcunchè. La stessa rivoluzione russa ci insegna che si ritorna sempre ai classici, non fosse che per necessità polemiche. Dunque, la società borghese, che detiene, nel nostro mondo, e monopolizza quella stessa cultura che essa seppe e volle darsi quando fruiva della propulsione identificabile con la necessità storica, se vuol tentare tutto ciò che è in suo potere per sopravvivere, deve generosamente diffondere, spartire, donare, costi quel che costi, la propria sapienza. Ciò può esser fatto mediante la radio, atta a vincere perfino la pigrizia dei renitenti. Ma dev'esser fatto con metodo preciso e, ci si scusi l'espressione, pianificato. Come? Naturalmente, il discorso continua.

V. Incauda

● L'Istituto Nazionale del Dramma Antico, in occasione delle rappresentazioni classiche che avranno luogo nel teatro greco di Siracusa, nel prossimo maggio, ha istituito un premio per il migliore articolo che abbia per soggetto gli spettacoli classici nel teatro siracusiano, pubblicato su quotidiani e periodici dal 1° al 30 aprile p. v.

Il premio sarà di L. 100.000 è indivisibile e verrà assegnato la sera del 7 maggio p. v.

● La Casa Editrice «La fiaccola» ha ripreso la sua collana teatrale con la pubblicazione di due novità: «Paura di me» di Bompiani, che sarà prossimamente rappresentato in Italia, e «Il Bagno» di Majakoski, scritto poco tempo prima del suo suicidio. E' in preparazione l'altra novità: «Le avventure del bravo soldato Schweyck» di Hasek.

NOVITÀ IN LIBRERIA

UN LIBRO SU SOREL

Quando si parla di Giorgio Sorel, troppo spesso si dimentica il sincero amico dell'Italia, colui che difese « a viso aperto » le aspirazioni italiane dopo la guerra del '14, lo scrittore che fu sempre pronto a patrocinare la causa del nostro paese e in Italia esercitò la sua maggiore influenza, ebbe i suoi amici, i suoi ammiratori e i suoi lettori più fedeli. Da quando Benedetto Croce fece tradurre dal Laterza le celebri « Réflexions », premettendovi un'introduzione che resta tuttora un esempio mirabile di esegesi critica, da quando Vittorio Racca pubblicò dal Sandron gli « Insegnamenti sociali dell'economia contemporanea » e i « Saggi di critica del marxismo », in volumi che restano tuttora fra i più importanti dell'intera produzione soreliana, la popolarità del profeta del sindacalismo aumentò di anno in anno nei più diversi ambienti intellettuali e politici della penisola, e — osservò uno scrittore che gli fu profondamente amico — « quando in Francia era quasi sconosciuto, in Italia era considerato un nostro connazionale ».

Antonio Labriola scambiò con lui quel famoso carteggio sui più importanti problemi d'interpretazione del materialismo storico, che venne poi raccolto in volume nel « Discorrendo di socialismo e di filosofia »; Benedetto Croce mantenne per anni una corrispondenza regolare e affettuosa, che apparve postuma e solo parzialmente sulle colonne della « Critica »; Agostino Lanillo gli dedicò un volume appassionato ed entusiasta, e saggi pregevoli furono poi pubblicati dal Leone, dal Salvatorelli, dal Goretti, dal La Ferla; Arturo Labriola ne riprese e ne approfondì alcune delle tesi fondamentali sulla concezione sindacalista; Vilfredo Pareto, il grande sociologo in cui brillò il genio di Machiavelli, ne riconobbe il valore in un saggio nobilissimo, edito in occasione della morte; ma forse l'interprete più fedele e penetrante, lo studioso più acuto e congeniale, l'amico più devoto e tenace Giorgio Sorel lo trovò in Mario Missiroli.

•

L'amicizia fra il Sorel e il Missiroli rimonta agli anni anteriori al conflitto mondiale; e quando, già direttore del « Resto del carlino », Missiroli, più giovane di quarant'anni del maestro francese, lo invitò a collaborare a quel giornale che per vari anni fu culturalmente il più vivo e fervido della penisola, Sorel pubblicò in Italia una serie di articoli di carattere politico e storico, di attualità o di rievocazione, di reminiscenze del passato o di divagazione sul presente, di giudizi sugli uomini e sugli eventi, che costituiscono ancor oggi un complesso di prima forza per comprenderne lo spirito e il genio. Una parte di quegli articoli venne raccolta dal Missiroli, quasi vent'anni fa, in un volume che ebbe molta fortuna, « L'Europa sotto la tormenta »; un'altra parte, e ancor più attuale e profetica, e di interesse ancor più europeo e universale, viene oggi presentata dal Missiroli in un nuovo volume, « Da Proudhon a Lenin », edito a Firenze dalla casa editrice « L'Arco ».

•

Nella raccolta che vede oggi la luce, i travagli, i dubbi, le amarezze, le estreme speranze dell'ultimo Sorel appaiono con somma chiarezza, attraverso un complesso organico di saggi che investono i problemi più diversi, dalla genesi del bolscevismo alle posizioni del socialismo francese, dalle agitazioni sociali dell'Italia del dopoguerra alle reviviscenze del bonapartismo e del nazionalismo in Francia, dalle contraddizioni del parlamentarismo a quelli che sono gli eterni interrogativi dell'autorità, della guerra e dei rapporti fra spirito religioso e azione politica.

Tutto il dramma dell'altro dopoguerra ritorna nel volume del Sorel, sottoposto a un esame severo e rigoroso, che rifiuta gli schemi fissi e segue solo le ispirazioni di un'alta coscienza morale, superiore alle stesse convinzioni politiche.

Sorel è principalmente un osservatore, un analista, un critico: la sua formazione mentale, le sue letture molteplici, i suoi smisurati interessi, le sue infinite curiosità, lo portarono a dare su tutto e su tutti giudizi nuovi, inediti, spesso sconcertanti. Parve a molti contraddittorio; assume atteggiamenti contrastanti e talora antitetici; teorico del sindacalismo, rifiutò ogni etichetta di sinistra, demolì i miti del socialismo volgare, respinse le illusioni del corporativismo borghese, esautorò le velleità del radicalismo progressista, disprezzò ogni specie di laicismo e di volterrianesimo. Furono quelle vere e proprie contraddizioni? O non rappresentarono le fasi dialettiche ed evolutive di un pensiero che, richiamandosi a una ferma pregiudiziale morale, ritrovò in ogni momento l'unità interiore oltre la stessa apparenza delle formule? Missiroli si ripropone l'interrogativo nella lucida ed acuta introduzione premessa al recentissimo volume: introduzione che riassume, nel giro di alcune pagine, la posizione critica che era già affiorata nei saggi precedenti e in particolare in quello, bellissimo, pubblicato nell'« Europa sotto la tormenta ».

Giustamente Missiroli si sofferma, per chiarire e in certo modo risolvere le « contraddizioni » di Sorel, sul suo fondamentale moralismo, sulla sua posizione pessimistica di fronte agli uomini e alle cose, su quel rigore giansenista che lo portava a vedere gli stessi problemi sociali sotto una prospettiva infinitamente più vasta di quella che non fosse comune alla letteratura rivoluzionaria. In ogni momento, Sorel guardò, più che alla liberazione, alla redenzione del proletariato. Rivivendo le più profonde e inesorabili pregiudiziali del vecchio Testamento, condividendo il pessimismo degli antichi profeti, quella visione amara della natura e del mondo che sentiva l'immanenza del male e scorgeva dovunque la presenza del dolore, più cristiano di molti dei suoi avversari, più religioso di molti dei suoi oppositori, arrivando a una forma di ascetismo stoico, di rigorismo agostiniano, di intransigenza domenicana, Sorel guardò alla crisi e alla dissoluzione del mondo moderno e ne denunciò gli aspetti più profondi con uno stile virile, che rifletteva l'uomo intero.

•

Distaccandosi da tutti gli altri teorici ed epigoni del socialismo marxista, il solitario di Boulogne sur Seine non assegnò mai alle nuove classi la funzione di raccogliere l'eredità del « paganesimo rivoluzionario », cioè di quelle rivoluzioni borghesi che avevano trasferito le nozioni sociali dalla Chiesa allo Stato. Ai suoi occhi, il sindacalismo, la « città futura », il « mondo nuovo », non era tanto uno strumento di rinnovamento politico, quanto un veicolo di trasformazione morale, la condizione per creare una nuova e più alta morale collettiva. Ecco perchè — come sostiene Missiroli — la sua visione politica si ricompone in unità, non appena si osservi da un punto di vista diverso da quello comune.

Seguendo la teoria del Sorel, secondo il quale l'eredità è infinitamente più atta ad accumulare il male che il bene, il pensatore francese sentì gravare, sull'umanità, quella maledizione biblica, quella condanna divina, che sola consente la lotta per la redenzione, che sola legittima la grazia. Il suo sistema politico ebbe, costantemente, un sottinteso morale: la sua demolizione delle « illusions du progrés », la sua polemica contro tutte le menzogne dell'ottimismo e del razionalismo illuminista, la sua critica della democrazia positivista e scientista, la sua lotta tenace contro i radicali, i « dreyfusisti », i massoni, gli enciclopedisti in ritardo, partì in primo luogo da un'ispirazione morale, da un ritorno a una concezione classica della vita, da una rivalutazione dei « valori quiritari », della morale familiare e in genere dell'insegnamento tradizionale.

Questo « sindacalista », che si ispirò all'etica dei padri della Chiesa, non poteva avere, e non ebbe, una grande influenza politica. La sua eredità è consegnata agli spiriti liberi, a tutti coloro che non accettano le soluzioni fisse, che dispensano dalla fatica di pensare. Grazie al suo pessimismo inesorabile, egli ci insegna a lottare implacabilmente contro il male, rinnovando lo eterno messaggio cristiano. Un giorno ci si accorgerà che la ragione principale della sua grandezza sta forse nel fatto che egli fu l'unico « socialista » che abbia creduto nel peccato originale.

Giovanni Spadolini

PECCATO DI ADELAIDE

Walschap giunge da noi come una rivelazione, chè ben poco se ne sapeva in Italia. Il romanzo in questione uscì in tre parti: Adelaide (1929), Eric (1930) e Carla (1931). Le tre parti vennero fuse in un solo volume, sotto il titolo « De familie Roothoft » nel 1942. Longanesi ce ne offre la traduzione integrale.

E' un romanzo potente e compatto, e per nulla pregiudicato dai molti sottintesi e dalle molte intenzioni che potrebbero in qualche modo comprometterne la saldissima struttura. Le tre biografie sono altrettanti studi, non soltanto di caratteri, ma di ambiente e di ereditarietà. Vi affiorano teorie ingenue, sorpassate, tutt'altro che collaudate dalla scienza, spesso anche, bisogna dirlo, sfruttate in vista di effetti espressionistici, ma ripeto, senza nessuna compromissione dell'effetto poetico e artistico. Il substrato positivistico è nel fatto che Adelaide, Eric e Carla appartengono a una famiglia con tare di anormalità psichica. La prima e il secondo (il figlio di Adelaide) periscono catastroficamente, l'una folle e suicida, l'altro perchè si è fatto spavaldamente contagiare dalla tisi. Maria, la fiorente sposa di Eric, riscatta con la sua salute la terza generazione. Carla, sebbene durissimamente provata, salva sè e i Roothoft. Si salva per la salute trasmessale dalla madre, e in grazia di uno sconfinato amore di Dio e del prossimo, e di un'eroica costanza. Così è sopraffatto, alla fine del libro, il demone della ereditarietà. Carla trionfa di due generazioni di « vinti ». Enrico, il secondo marito di lei, l'uomo giusto e onesto, può ben dire ai figli che « la mamma è sempre stata una santa. Nei libri i santi sono forse diversi, ma più buoni no ».

Walschap risente in qualche modo e in più modi della grande scuola del romanzo psicologico e realistico. Non citeremo a caso, io credo, nè a sproposito, Balzac, Flaubert, e Maupassant e Zola, e con loro Cechov e forse Jacobsen. Illustre compagnia. Ma c'è nel suo romanzo una struttura corale che ci richiama piuttosto alla pittura d'ambiente fiamminga. Nè il conflitto dei personaggi vi ha la stessa prevalenza e lo stesso privilegio che gli sono riservati nel racconto dei francesi e dei russi dell'Ottocento. Ciascuno dei personaggi qui è in lotta con se stesso, con le malattie, le tentazioni, le ambizioni, il potere oscuro e avvincente del sesso, quasi una lirica febbre che invade tutta la complessa vicenda. Molti, non tutti, soggiacciono, e « il paese » assiste e commenta. Scrive Lewisohn, in quella sua storia leggendaria, freudiana, e a tratti ossessiva della letteratura americana, la quale, con tutte le sue incomprensioni, è tuttavia un bel libro, che il sesso non va contrassegnato nè localizzato nell'individuo, ma al pari di una materia colorante, entra nel suo sangue e ne tinge tutta la personalità. Ciò è particolarmente vero dei personaggi di Walschap, il cui libro è tutto colorato e iridato di tale essenza strana e febbrile, ma entro un quadro fermamente rilevato da una inderogabile e ferma legge religiosa. Vi incontriamo falsi e veri credenti, tutti però affaticati nella indeclinabile lotta per la vita e la felicità, sbattuti da passioni incommensurabili a ogni umana economia. Uscendo dalle tragedie del mondo, quale posto otterranno, con le loro infermità e le loro smanie e le loro passioni, in una economia più vasta e capace? Certo è che alcuni di loro lasciano nel momento supremo a chi resta (e quindi anche al lettore) quasi un simbolo, un segno liturgico del loro dolore. Così il vecchio padre rimbecillito di Adelaide: « ...pensate che il cadavere di quel vecchio rimbambito è rimasto per otto anni nella melma di un fosso, con le mani innalzate verso il cielo, implorando perdono per Adelaide ». Così la vecchia serva « au grand coeur »: « Voleva guardarsi intorno, per capire se avesse ancora potuto muoversi, quando il sonno eterno le fu sopra, la colse fra i cinque misteri dolorosi o i cinque gloriosi. Gloria al padre, al Figlio e allo Spirito Santo». Anche di tali immagini e di tali simboli si giova e si esalta questo libro, che mescola efficacemente nel testo il linguaggio diretto a quello indiretto. Pochi studi e storie di anime, sono, a mio giudizio, più sorprendenti. E pochi scrittori, o almeno pochi narratori, tra i quali includerei certamente Cechov e Turgheniev, e forse il danese Jacobsen, han saputo concepire e rappresentare come Walschap nel personaggio di Eric, l'individuo geniale, la natura geniale indipendentemente dalla propria esternazione ed espressione concreta, o piuttosto simultaneamente ad essa. Si leggano, per un sondaggio, le pagine congeniali e forse autobiografiche o semiautobiografiche che l'autore scrive sul soggiorno di Eric a Lovanio, la sua relazione romantica e assurda con Martha (come c'impediremo di pensare a « Il monaco nero » di Cechov?), il discorso bruciante e totalmente improvvisato sulla causa della libertà fiamminga, causa alla quale Walschap (il quale scrive in fiammingo) deve pure aver dato in qualche modo il proprio contributo.

Il sesso e i riflessi psichici del sesso nelle nature mistiche, delicate e complesse dei protagonisti, giocano una parte di primo piano; il libro tuttavia non è mai scabroso nè licenzioso. E per quanto vi vengano indagate le zone più segrete della psiche, si ha tuttavia l'impressione, a lettura finita, che un severo principio cristiano sovrasti a tutta la vicenda e ne sia lo sfondo ideale, l'impressione insomma di una tragedia umana cristiana, in un romanzo che assorbe e colpisce e incatena e non credo si lasci dimenticare.

Augusto Guidi

GERZARD WALSCHAP: *Il peccato di Adelaide*, Longanesi, Milano 1950.

L'EREDITÀ D'ITALIA

Grave per vero responsabilità assume colui che, trasferitosi dal proprio ad altro paese è divenuto di questo cittadino, scriva delle cose di sua terra di origine, le quali perciò reputandosi più vicine al vero dovrebbero dirsi più meritevoli di fede. Non sempre però così accade. Così pensavo leggendo un recente libro pubblicato a New York col titolo « Eredità d'Italia » (Legacy of Italy).

Sui non pochi errori di questo che vorrebbe essere un panorama di storia italiana, non vogliamo indugiarci, solo rilevarne a caso alcuni. Tali ad esempio che dai popoli nordici abbiano appreso gli italiani l'arte della navigazione, quando è noto che i maggiori ausili all'arte del navigare, la bussola e il timone, sono opera di un amalfitano e di un genovese, che le repubbliche marinare italiane si diedero leggi e statuti presi poi a modello in tutti i porti del Mediterraneo, dell'Egeo ed oltre che i primi e maggiori cartografi furono italiani, che gli arsenali di Venezia, di Liguria fornirono a Luigi XI ed altri re, a condottieri e crociati le maggiori navi del mondo a quei tempi. Nè meno ci stupisce leggere che la lingua italiana fu volgarizzata da Galileo e dai notai, quasi che non fosse Dante il padre di quel volgare che nel Convito è detto « sole nuovo - dare lume a coloro che sono in tenebre » e che i notai non fossero proprio stati fra gli ultimi ad abbandonare per le loro scritture la lingua latina. Inesatto eziandio è che il Gioberti sostenga un primato assoluto dell'Italia su tutte le altre nazioni di Europa. Questa errata citazione del filosofo e statista piemontese è per verità frequente tra coloro che del Primato d'Italia videro solo il titolo e non spinsero gli occhi fino a pag. 49 (Ed. 1844) dove la sua idea è così precisata « Il primato d'Italia non è assoluto, si restringe all'ordine delle cose ideali e lascia nell'ampio giro dei fatti agli altri popoli un campo larghissimo nel quale ciascuno di essi può primeggiare e alcuni di essi primeggiano... ».

Per il nostro A. le famose scuole di legge o universitates del medio evo sono scuole di forma perchè legge e *retorica* (parola prediletta dall'Autore) sono una cosa sola ed in quella ultima gli italiani eccellono. Siffatto superficiale giudizio non è nuovo, nè il senso del volgo fu mai di ammirazione per la scienza del diritto ed i suoi ministri. Nuova è invece la notizia di una guerra per conquistare i libri del Digesto, fonte universale del diritto per secoli, il cui manoscritto più antico invece passò pacificamente da Ravenna a Pisa nel XII secolo.

Lasciamo pure in disparte queste ed altre minuzie, per la meraviglia che ad ogni lettore, anche se pochissimo familiare con la letteratura italiana, destano due capitoli, consacrati l'uno ad un libro che per l'A. è *tipico del popolo* italiano (p. 257), il secondo all'altro libro « unico, capolavoro ». E' il primo un libricciolo già popolare fra i contadini di alcune parti d'Italia, raccolta di facezie talor buffonesche, intitolato « *Bertoldo, Bertoldino.....* ». Il secondo — in voga nelle cucine — si intitola « *L'arte di cucinare e mangiar bene* », di tale Artusi. Sarebbero dunque questi che il lettore credulo dovrebbe riverire come i rappresentanti della cultura d'Italia: non Petrarca, non Tasso, non Gravina, non Foscolo, non Alberigo Gentili, non lo stesso Dante « *il più grande degli antitaliani* » perchè degli italiani fu costante, spietato critico ». Ma già con Dante sembra che l'A. abbia da saldare qualche partita, perchè quando pochi mesi or sono una eletta di alti personaggi italiani ed americani avanzò la proposta di creare una Casa-Monumento al divino Poeta negli Stati Uniti, l'A. strillò alla retorica e proclamò Dante essere un lusso. Ripensandoci, il giudizio può essere giusto. Dante è un lusso che non tutti possono permettersi perchè la comprensione del poeta non si improvvisa.

Il più grave torto però di questo libro scritto da un italiano che si presenta come professore d'italiano alla Columbia University (New York) si ravvisa negli apprezzamenti sul popolo italiano nella guerra di indipendenza ed in generale sul soldato italiano, non attenuati certo dalla premessa del tutto soggettiva che « la vigliaccheria in certi casi può essere segno di grande saggezza e superiorità spirituale ». L'accusa è specifica. Al soldato italiano « manca voglia di lavorare, mancano la precisione, l'amor patrio, la disciplina; debole ha il senso del dovere ». Conseguenza se l'esercito italiano sconfisse il nemico (guerra 1915-18) ciò non dipese da tecnica o strategia più progredita, ma dall'essere « l'esercito austriaco inferiore di numero e già in dissoluzione ». Gravissimo assunto anche perchè si tratta di fatti recenti, che l'A. potrebbe aver vissuto. Tacciasi pure delle prove di audacia singola come il volo su Vienna o gli affondamenti delle corazzate austriache; ma è fuori del vero che l'esercito italiano nel 1918 uccidesse un uomo morto. Nel giugno di quell'anno l'impero austro-ungarico aveva sul fronte del Piave 70 divisioni riposate e bene armate che in alcuni punti sfondarono il nostro fronte e dopo otto giorni di lotta senza tregua lasciarono sul terreno centomila uomini, prova evidente che i combattenti imperiali non erano nè pochi nè arrendevoli. Lo attesta del resto questo Ordine del giorno del generalissimo Boroevic « tutte le forze e tutto il materiale della monarchia per la prima volta sono impegnate contro un solo nemico con una preparazione che risale a vari mesi ». Era questo l'esercito in dissoluzione?

Che dire poi del Risorgimento? Questo fu opera delle classi ricche e colte le quali cercarono dapprima di attirare a sè le classi meno abbienti mercè una roboante retorica (!) e poi imposero l'unità d'Italia, come un conquistatore impone il suo regime, al popolo conquistato. Questa ripetizione di un assunto, che fu il *leitmotif* delle relazioni austriache al r. i. governo, travisa mezzo secolo di storia. Le rivoluzioni sono sempre opera di una minoranza la quale crea quelle correnti di pensiero che sboccano nelle congiure, nelle dimostrazioni, nelle guerre, nel mutamento di regime. Come si può affermare in buona fede, e se non per fame di originalità che popolo e popolani d'Italia fossero estranei ai movimenti del 1846-48 ed alle guerre del 1859-1860? Chi scese in piazza nelle giornate di Milano, di Bologna, di Brescia? Chi fu dietro le barricate di Palermo? Chi partecipò alle sommosse di Lunigiana? Chi erano i picciotti delle squadre di sollevazione? Sa l'A. che una buona metà della spedizione dei mille (dimenticata nel libro) erano lavoratori e modesti operai, che il capo del comitato per la insurrezione di Palermo, Francesco Riso, era uno stagnino e che Gioacchino Volpe — storico serio — scrive che « alle lotte per la indipendenza partecipò gente minuta dell'artigianato più numerosa di quanto non si creda »? Non è consentito insultare alla memoria di coloro che popolo, esercito, volontari diedero o esposero la vita in nome della patria futura.

Da questi brevi cenni si evince la poca serenità del libro che un critico, manifestamente benevolo (Herbert L. Matthews) nel New York Times chiama « libro discutibile che darà sui nervi a molti dei concittadini dell'A. ». Più che irritare i lettori italiani i quali ne farebbero il meritato conto, esso non può non falsare il giudizio che gli stranieri potrebbero concepire leggendolo. Doveroso quindi è il metterli in guardia, dato che non esiste un Indice civile dei libri da evitare.

Ad attenuare la colpa dell'A. si può pensare forse ad uno di quei casi in cui il temperamento sopraffà i doveri dello scrittore coscienzioso. Questo dubbio è avvalorato dal metro che egli usa per i suoi nuovi concittadini dei quali lo spaventa « la mancanza di intelligenza e cultura ». « Gli uomini (scrive l'A., in Tempo 15 dicembre 1906) incaricati di compiti delicatissimi in Europa sono stati scelti come fu scelto il povero Truman, dal caso. Un individuo che non aveva mai pensato a problemi più importanti di quelli della sua giurisdizione elettorale si trovò un bel giorno a capo della Nazione più potente del mondo. Spesso le sue scelte somigliano alla sua propria. E dai sottosegretari fino alle dattilografe fu fatta in mezzo ad incompetenti, ignoranti improvvisati ». Ed allora non ci resta che dire « si salvi chi può ».

Torquato C. Giannini

● Con recente decreto è stato istituito in Francia il diploma di « assistente » (moniteur) e di direttore di comunità di fanciulli (colonies de vacances). Il titolo può essere concesso solo a giovani in età fra i 18 e i 25 anni. Sono previsti esami scritti e orali. Il titolo è concesso dalla direzione generale dello Sport e della gioventù.

● E' uscito per le Edizioni Macri un « Vade Mecum di terminologia sanitaria », compilato da Vincenzo Maugeri: è un vero compendio della materia sanitaria, ostetrica ed infermieristica spiegata dettagliatamente sia con la esatta definizione dei termini medici sia con il richiamo di argomenti e concetti ad essi collegati.

PROBLEMI DELL' EDUCAZIONE

STERILITÀ DELL' ESAME

La riforma scolastica del 1940-42, che fu il primo vero tentativo di porre la problematica della scuola su un piano pedagogico europeo, nella parte che essa riuscì a realizzare (la scuola media inferiore) introdusse un sistema valutativo nuovo: il giudizio in luogo del voto e il « profilo orientativo » per l'avviamento del giovane agli studi o alle attività successive alla licenza ottenuta. L'una e l'altra cosa caddero dopo il '45 per effetto di quella nefasta opera demolitrice che s'accanì solo nel distruggere le poche cose veramente costruttive rimaste dal grande naufragio. Tuttavia si può veramente pensare che lo svolgimento, secondo le sue premesse, della scuola media del 1940 avrebbe potuto aprire nella storia dei nostri istituti scolastici una pagina nuova, capace di trarli da quel retrivo tradizionalismo che rifiutava (e per inerzia mentale abilmente giustificata, più che per dimostrate valide ragioni) ogni rinnovamento nei nostri arretrati sistemi di istruzione secondaria.

Invece l'attuale scuola media inferiore, pur rimasta identica nella sua struttura, per forza di cose più che per volontà di uomini, dal punto di vista didattico ha fatto un considerevole passo indietro: è ridiventata la scuola dei voti, dei cinquemeno e dei seippiù, la scuola della storia-geografia, la scuola dell'*esame*.

Quanto questo sistema dell'esame inteso come elemento valutativo essenziale nella scuola sia dannoso, purtroppo pochi ancora s'avvedono. Perchè l'esame è veramente il pernio attorno al quale insensibilmente ruota tutta la nostra organizzazione scolastica: e malauguratamente la concezione che si ha in genere dell'esame è la più assurda, la più inaccettabile, la più irriflessa che si possa pensare. E vediamola pure questa concezione.

L'esame può essere inteso in due modi: come un *posto di blocco* al quale l'individuo arriva con i suoi bagagli, coi suoi mezzi di trasporto: l'abile doganiere penserà lui a vedere se ha qualcosa di vietato, tenterà dei sondaggi qua e là e poi, a prove espletate, lo manderà con Dio. *L'esame-posto di blocco* insomma è quello in cui l'insegnante o la commissione, programmi alla mano, controlla il rapporto fra programma e sapere dell'alunno, e a seconda che tale rapporto sia giudicato superiore o inferiore a una determinata frazione, lo assolve o lo condanna.

Il secondo modo di fare l'esame è tutto l'opposto: perchè quello di cui l'esaminatore si preoccupa non è di controllare quel famoso rapporto, di escludere o meno dal passaggio del posto di blocco, ma di vedere attraverso la prova che cosa potrebbe fare il giovane, quali attitudini abbia, quali studi o attività gli si possano consigliare; è in questo secondo caso, l'insegnante-esaminatore che prova, indaga, ricorre a vari espedienti, cerca insomma di *interpretare* il candidato, onde aiutarlo: si tratta di due atteggiamenti altrettanti diversi quanto son quelli del giudice che persegue il reo e del medico che visita il paziente.

Non voglio soffermarmi, per quanto riguarda il primo atteggiamento, sul modo, non so se tragico o comico, in cui vengono condotti gli attuali esami: la cui immensa aleatorietà, in base a serie e controllate ricerche docimastiche, si presenta incontrovertibile: le ricerche di Binet in proposito sono indicative; e del resto pur partendo dall'empiria quotidiana quanti di noi non si sono trovati in commissione d'esame a valutare in maniera diametralmente opposta le stesse prove scritte od orali? Semplicemente perchè quella famosa frazione o quel rapporto che costituisce l'indice di riferimento fra alunno e sapere non è una costante, ma una variabile di ogni singolo esaminatore; e si può arguire ovviamente che i risultati degli esami saranno in correlazione con tali variabili: donde la loro infinita problematicità.

Nella preparazione dell'attuale riforma scolastica a questa delicatissima questione è stata posta scarsa assai scarsa attenzione: nel progetto presentato al Consiglio Superiore il capitolo sugli esami è forse il più gracile ed il più delicato: non solo perchè lascia insolute tutte le questioni fondamentali, ma soprattutto perchè non affronta il problema stesso dell'esame, del suo significato e della sua *funzione*. Alla quale ci richiama invece il rapporto pubblicato un paio d'anni fa dalla « Commissione per gli esami nelle scuole secondarie » del Regno Unito, nel quale il valore *orientativo*, anzichè *selezionante* dell'esame viene messo in chiara luce: *noi raccomandiamo che le prove obbiettive di vario genere possano essere organizzate periodicamente nelle scuole secondarie e i risultati vengano registrati nelle note scolastiche e utilizzati come guida per orientare gli alunni verso i più indicati corsi di studio o attività di impiego*.

L'esame inteso come guida, dunque, come aiuto e non come blocco: tant'è vero che queste prove devono sempre tradursi in base alla citata relazione *in un rapporto scolastico generale, da rilasciarsi ad ogni alunno che lasci la scuola, contenente le informazioni più complete circa la sua personalità, le sue capacità, le sue possibilità* ».

La funzione *selezionante* dei nostri esami, con tutti quei ridevoli ammennicoli burocratico-cartacei, con la solennità retorica delle commissioni e dei collegi giudicanti, ridicole, cose, dico, al punto da far ricordare le non meno ridicole carte dell'oraziano pretore di Fondi, è poi puramente ipotetica, casuale, determinata da mille elementi estranei, fra cui non ultimo, quello per cui ogni commissione che si rispetta deve promuovere, rimandare o respingere entro i limiti di certe proporzioni frazionarie, che, non rispettate, screditerebbero la commissione e la scuola. E poi mettiamo pure in giuoco tutti gli elementi estranei: l'inganno (lecito nella macchiavelliana morale scolastica per il principio *dell'uso della frode in guerra*), omertà, insidie, e via dicendo.

Insomma la sterilità degli attuali sistemi d'esame nella nostra scuola secondaria è talmente e così universalmente accolta che, ad esempio nel caso degli esami di stato, si sente gridare da molte parti che le commissioni devono essere formate di estranei, di persone che non conoscano i candidati: sì che la selezione sia ancora più casuale e ingiustificata, sì che la possibilità affidata agli elementi accidentali siano portate al limite massimo, *e tutto questo per garantire la serietà e l'obiettività della prova*.

Avviarsi oggi verso la forma d'esame che si definì più sopra *orientativa* è, mi pare, esigenza imprescindibile: restituire cioè alla scuola la sua vera funzione di guidare, di informare, di aiutare, di orientare. E lasciare tutti i blocchi eventuali a coloro che, a studi ultimati, assumeranno il giovane negli impieghi, sulle professioni: anche perchè solo in quest'ultimo caso si tratterà di valutare capacità specifiche e non attitudini o interessi generici o non precisati.

Ragione per cui concordo pienamente con quanto afferma, in una sua recente nota sulla « Rassegna dell'Istruzione Media », Marino Gentile: « La scuola insegni; esamini chi deve ammettere all'esercizio delle singole professioni o dei singoli mestieri; l'esame non rifaccia il cammino della scuola, bensì constati le attitudini già raggiunte nei riguardi del lavoro già in atto... senza divisioni ipocrite e illusorie di responsabilità e di competenza ».

E' ammissione notevole per un filosofo che ama certo più la « scuola tradizionale » che la « scuola nuova »: e perciò anche se sarà difficile poter arrivare alla vera e genuina introduzione e abitudine all'esame *orientativo*, fermiamoci almeno, e sarà già molto, a questa suddivisione dei compiti.

G. G.

● L'XI Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, bandisce per il 1950 un concorso per un soggetto cinematografico. Tale soggetto che dovrà essere inedito, ambientato in Italia e non desunto da un'opera letteraria, è riservato ad autori di Paesi partecipanti alla Mostra. Inoltre esso dovrà essere redatto, in triplice copia, a forma di « treatments » o di sceneggiatura ed in una delle seguenti lingue: italiano, francese, inglese. Il termine per la presentazione scadrà alla mezzanotte del 30 giugno 1950. La Giuria, assegnerà un unico premio di Lit. 1.000.000 all'opera che giudicherà migliore. Inoltre la « Artisti Associati S.A.I. » si impegna ad acquistare i diritti del soggetto premiato entro 6 mesi dalla proclamazione del vincitore.

Belluno - Scuola all'aperto: Esercitazioni di orientamento

A proposito di "Scuola e famiglia"

Signor Direttore,

nel n. 12 (19 marzo) del Suo giornale ho letto con molto interesse l'articolo di G. G. sul problema dei, purtroppo, inesistenti rapporti fra Scuola e famiglia. L'A. ha trattato con molta competenza uno dei problemi più delicati della nostra organizzazione scolastica. Anche a me, che ho visitato molti paesi stranieri, ha colpito spesso il fatto, completamente inesistente da noi, di comunità o di associazioni familiari strettamente e direttamente interessate non solo ai problemi dell'assistenza scolastica, ma a quelli dell'edilizia, della scelta degli insegnanti, dei programmi. Leggendo però e rileggendo il su citato articolo mi sembra di aver vista accennata soltanto in parte la diagnosi del male, il quale, come tutti i mali, per dirsi debellato deve essere guarito radicalmente. E forse, senza avvedersene, il Suo collaboratore ha messo proprio il dito sulla piaga da curare quando ha detto che « l'*animus* della famiglia nei confronti della scuola, sopratutto nel campo dell'istruzione secondaria, sia quello di chi cerca a tutti i costi un biglietto di passaggio, bollato e vistato, un titolo insomma, piuttosto che un reale interessamento all'educazione del giovane, ai suoi problemi, al suo futuro ».

Perchè è un fatto che noi, uomini della Scuola, da anni e con un nauseante crescendo, vediamo le scuole e più ancora le aule di esami affollate di giovani (e talvolta di anziani) che non chiedono alla scuola quella luce del sapere e della conoscenza che affina gli animi e gli intelletti o soltanto giova a scoprire le proprie attitudini o a perfezionarle, ma titoli, diplomi, certificati, bolli, visti, dietro i quali si cela l'incomprensione e l'ignoranza.

Abbiamo assistito ed assistiamo impotenti al progressivo decadimento degli studi, allo scadimento di ogni valore intrinseco di titoli e di diplomi, e per conseguenza ad un avvilimento crescente di tutta la scuola.

Ora io non credo che sia possibile trovare un rimedio a questo gravissimo male se non si avrà il coraggio di curarlo alla base e radicalmente. E il rimedio mi pare che consista in questo: *togliere ogni valore ai titoli e ai diplomi che rilasciano tutte le scuole, da quella elementare all'università*.

Mi spiego: alla fine di ogni corso di studi, si dovrebbe rilasciare soltanto quello che i francesi chiamano « diplôme de fin d'études »: ci dovrebbe essere un diploma di « fine di studi » elementari, ginnasiali, liceali, magistrali, tecnici, universitari. Questi diplomi starebbero semplicemente ad attestare che un giovane ha seguito con maggiore o minor successo una certa scuola, un certo ramo di studi, e *basta*. L'ammissione o il passaggio da un ramo di studi ad un altro, dalla media ai licei o agli istituti tecnici, dai licei e dagli istituti alle università dovrebbe avvenire soltanto in base ad un accertamento concreto delle capacità acquisite per poter frequentare quel determinato tipo di scuola. Ma questo provvedimento, se venisse adottato, *non servirebbe a niente* se contemporaneamente non si provvedesse ad adottarne un altro: l'abolizione di qualsiasi valore ai titoli e ai diplomi scolastici, comprese le lauree universitarie, *per l'ammissione agli impieghi e ai concorsi di qualsiasi specie*. Queste ammissioni dovrebbero sempre farsi sulla base delle effettive capacità e conoscenze di cui il candidato darebbe prova non già presentando fascicoli di diplomi, di dichiarazioni, di carte bollate, di documenti di anzianità o di combattività. Se si arrivasse a questa radicale trasformazione del costume, diciamo a questa rivoluzione, allora sì potremmo assistere anche ad una rivalutazione effettiva e concreta della scuola. Non si andrebbe più a scuola per strappare bene o male un diploma (che non servirebbe a niente) ma per essere veramente e ben preparati a un esame di ammissione, a una professione, a un impiego. Le famiglie sarebbero le prime a desiderare e volere insegnanti severi e ben preparati, le scuole private entrerebbero veramente in gara fra loro, di un giovane non si direbbe più soltanto che ha conseguito il tale o tal altro diploma, ma che è uscito dalla tale o dalla tale altra scuola. Allora soltanto, sì, credo che potrebbe verificarsi ciò che ha scritto l'illustre articolista che « le famiglie reagirebbero creando esse stesse o appoggiando l'istituzione di scuole che soddisfino le loro esigenze legittime ». Sono certo che non assisteremmo più allo scandalo di insegnanti che non vogliono neppure più risiedere sul luogo, perchè le famiglie e le comunità farebbero fuoco e fiamme per disfarsi di un inutile educatore e probabilmente troverebbero anche i mezzi per cercarsene uno migliore e pagarselo meglio; non assisteremmo più allo scandalo di scuole sprovviste spesso dei mezzi didattici più indispensabili per insegnare veramente qualche cosa, perchè nessuno vorrebbe più frequentare una scuola dove non s'impara niente; non assisteremmo più allo scandalo di insegnanti fiacchi o incapaci che tirano, come suol dirsi, la carretta, e nulla più fanno per aggiornarsi e perfezionare la loro cultura; non assisteremmo più allo scandalo di turbe di avventurieri ignoranti che in tempi di esami si precipitano nelle scuole e pagando un contributo talvolta inferiore a quello di un chilo di frutta (dopo tutto, perchè non tentare?) tengono inchiodate per mesi commissioni esaminatrici che allo Stato costano milioni. Non assisteremmo più allo sconcertante fenomeno di gente che ad un concorso per un posto di tranviere si presenta con la laurea di ingegnere, o della maestra che in un concorso batte ai punti una collega veramente capace, matura, entusiasta, solo perchè al diploma di maestra ha aggiunto la laurea del Magistero. Sarebbe facile continuare, ma mi sembra di aver messo il dito sulla piaga, ed è piaga che pute assai perchè questo malcostume ha avvilito e degradato non soltanto la scuola e gli insegnanti ma ha avuto ed ha nefaste ripercussioni sull'animo stesso di quella gioventù che è poi l'oggetto delle nostre più sollecite premure. Questa è la vera, profonda, radicale riforma da effettuare: tutto il resto è di minore importanza o addirittura si riforma da sè....

Mi creda molto cordialmente Suo

Francesco Piva

In una scuola olandese: compito in classe

Pretesti

La signora Doris Rutledge, dicono alcuni giornali, è rimasta delusa. Funzionaria americana dell'U.N.A.C. (associazione delle Nazioni Unite per l'assistenza ai fanciulli) essa ha voluto vedere di persona le scuole della Calabria che beneficiano degli aiuti della Associazione e ha trovato che le cose non procedono secondo la sua intenzione e secondo i suoi desideri.

Sull'Italia meridionale, sulla Calabria, sulla Lucania e sulle scuole di queste regioni i giornali hanno creato una vera e propria letteratura: intendiamoci, non che le cose siano diverse e che questa gente inventi quello che dice: le aule-stalle, i locali senza vetri, le stanze senza pavimento sono il tragico quotidiano di molte scuole di quei desolati paesi. Ma, domandiamo, perchè non ci date anche le fotografie delle case, delle botteghe, delle chiese? Perchè si pretende che solo la scuola sia « decorosa »? Si potrebbe pensare alla bella scuola, di lusso, in mezzo alla miseria generale!

E poi, siamo sinceri, poveri sono quei paesi e povere sono quelle scuole: lo sappiamo e lo teniamo presente: ma è proprio necessaria questa continua ostentazione della nostra miseria? E' proprio cosa buona questo mostrare a tutti, e agli stranieri in particolare, solo le scuole-stalle e gli scolari col banco in testa?

Il « Courier de l'Unesco » ad esempio, non si interessa molto dell'Italia, dove pure anche i suoi redattori avrebbero molte cose da apprendere; ma dedica un'intera pagina con fotografie, nel fascicolo di marzo alle scuole miserrime dell'Italia meridionale, su documentazione fornita da un'associazione nazionale per la lotta contro l'analfabetismo: articolo nel quale ci si guarda bene dal dire che in Italia vi sono oggi 10.000 corsi di scuola popolare per adulti, con oltre mezzo milione di alunni creati dal Comitato dell'Educazione popolare del Ministero dell'Istruzione; e il lettore apprende invece che la lotta contro l'analfabetismo è una specie di privativa di eroici pionieri, i « partigiani della lotta contro l'analfabetismo » della citata unione, la cui indubbiamente benemerita attività si riduce, nell'ipotesi migliore, a 20-30 corsi per analfabeti.

Simile modo di procedere è veramente indecoroso ed umiliante. Chiunque in America ed in Inghilterra troverà anche scuole-catapecchia, anche analfabeti: ma si guarderà bene dal presentarli come immagine del proprio paese. E' regola elementare di rispetto per sè e per gli altri: ed è deformazione della verità il presentare la parte per il tutto.

★

Il padre della scuola primaria è secondo alcuni Condorcet. A lui infatti si deve il memorandum presentato all'assemblea legislativa del 1791, cui faceva seguito il famoso progetto coi cicli quadriennali. Nel memorandum *si leggono queste parole:*

« Dare a tutti gli uomini i mezzi affinchè possano provvedere ai propri bisogni, assicurare il proprio benessere, conoscere e realizzare i propri diritti, capire ed assolvere i propri doveri, garantire a ciascuno la possibilità di migliorare il proprio lavoro ed il modo di compiere i doveri sociali, che la legge assegna a tutti; sviluppare in pieno le capacità che la natura ha dato ad ogni individuo e realizzare in tal modo l'eguaglianza politica, che la legge sancisce; questo dovrebbe essere il primo scopo del sistema scolastico elementare. Da questo lato, siffatto scopo rappresenta, per le pubbliche autorità, un dovere di giustizia ».

Però, nonostante le belle parole di Antoine Condorcet, confesso che, a mio modo di vedere, il vero padre della scuola primaria è Enrico Pestalozzi, il quale dalla bellezza platonica dell'affermazione solenne e dei grandi principi è passato all'umile e dolorosa fatica delle realizzazioni concrete, tra la opposizione, la lotta sorda, l'incomprensione di quelle pubbliche autorità per cui « il sistema scolastico elementare avrebbe dovuto *rappresentare un dovere di giustizia ».*

Comunque Condorcet resta sempre il modello e l'ideale dei grandi riformatori della scuola d'ogni suolo e d'ogni paese: Pestalozzi al contrario è il maltrattato e misconosciuto « maestro » *di tutti i tempi: quello, che tutto sommato, fa la scuola, lasciando ai Soloni i grandi principi.*

Avicenna

DIDATTICA ED ARTE

Il Sovrintendente alla « Galleria d'arte moderna » di Roma, come ogni buon direttore di Galleria d'arte, o di museo, o di acquario, o di giardino zoologico, deve essersi fatta un'idea originale della cultura del paese attraverso il numero e la cultura dei visitatori, e tale idea dev'essere così precisa che, volendolo, potrebbe rappresentarla con un diagramma molto sgugliato. Ad un certo momento, il Sovrintendente deve aver concluso che se il pubblico non si interessa ai problemi dell'arte figurativa bisogna che i problemi stessi vadano verso il pubblico, come la montagna andava da Maometto. L'iniziativa di allestire una prima mostra didattica con riproduzioni fotoelettriche a colori e perfette dei capilavori di Manet, Renoir, Van Googh, Gauguin, Matisse e Picasso, presa dallo stesso Sovrintendente nel 1947 e trasferita poi sul piano nazionale del Ministero della Pubblica Istruzione (che ha fatto compiere alla Mostra un giro nelle principali città d'Italia), mirava appunto ad orientare il pubblico verso una sempre maggiore comprensione dei valori dell'arte figurativa di ogni epoca e di ogni paese.

Il direttore del Museo di Pisa ha seguito l'esempio e, subito dopo, ha allestito una mostra didattica per il polittico di Masaccio. Con la « mostra dei bronzetti nuragici e della civiltà paleosarda » inaugurata a Valle Giulia, in Roma, la domenica delle palme, siamo ormai alla terza manifestazione del genere, o meglio alla prima serie di mostre didattiche d'arte organizzate dal Ministero della Pubblica Istruzione.

I Musei e le Gallerie d'arte si accingono così all'educazione attiva del senso del bello e all'impresa per formare il gusto artistico nel grande pubblico. Il che ci induce a riflettere sulla metodologia della divulgazione della cultura artistica, anche perchè tali mostre interessano direttamente la scuola, che dovrà dare un notevole contingente di visitatori.

I ragazzi possono essere messi di fronte alle opere d'arte con lo stesso metodo didattico riservato agli adulti, più o meno iniziati ai misteri e alle bellezze dell'arte? O, invece, occorre per essi una presentazione particolare delle opere d'arte? Questi sono gli interrogativi che ci siamo posti visitando le due mostre didattiche allestite dalla Sovrintendenza alla Galleria d'arte moderna di Roma.

A nostro avviso i criteri seguiti nelle due mostre anzidette sono più adatti per gli adulti, che abbiano già una

Esempio di scultura primitiva

certa dimestichezza con l'arte figurativa e con la critica, anzichè per i ragazzi

Esemplifichiamo: nella mostra dei bronzetti sardi le didascalie si articolano sui rapporti immediati con alcuni movimenti dell'arte contemporanea, presupponendo come acquisita la consapevolezza dei caratteri dell'arte d'avanguardia, e quindi accostano l'alfa all'omega dell'arte, mostrando il processo storico come un circolo chiuso: e questo non è pane per i dentuzzi dei ragazzi.

Cosa si vuole, dunque, per i nostri ragazzi?

Il metodo per condurre i ragazzi sulle vie della contemplazione attiva delle opere d'arte è lo stesso metodo su cui si fonda l'insegnamento scolastico moderno. Il punto di partenza è perciò la visione sincretica dell'opera d'arte nella sua globalità, dalla quale si passa all'analisi ragionata e discorsiva, ai dettagli importanti, alla vita dell'autore, per giungere infine alla conoscenza sintetica, e alla ricreazione dell'opera d'arte stessa che è la fase conclusiva della contemplazione. Le didascalie dovrebbero quindi seguire questa linea psicologica, beninteso senza disseccare l'opera d'arte ed evitando di presentarla come un sapiente montaggio o come una giusta posizione di dettagli. In definitiva la metodologia della presentazione di una mostra d'arte di ragazzi è la stessa metodologia dell'autoapprendimento che regola la scuola moderna.

Si tratta quindi di mettere « a fuoco » le didascalie e di trovare il tono, la lunghezza d'onda, il linguaggio che che si adatti allo stesso tempo, ai ragazzi e agli adulti.

Per tutto il resto ci pare che il metodo adottato da chi ha allestito la mostra di Valle Giulia sia geniale e razionale. Infatti, i temi prescelti sono stati presentati organicamente (un tema alla volta) e col ricorso alle didascalie si è ridotta al minimo o addirittura è stata eliminata la parola illustrativa della « guida », non sempre qualificata. Sopprimere la necessità del « cicerone » vuol dire lasciare vedere a ciascuno le opere d'arte coi propri occhi ed evitare i raggruppamenti dei visitatori attorno ad un quadro o ad una statua. Significa anche lasciare ai visitatori una certa libertà di interessarsi a questa o a quell'opera d'arte, anzichè imporre tutto a tutti. Chi, qualche volta, ha fatto parte di un gruppo indrappellato di visitatori di mostre d'arte conosce gli inconvenienti che derivano dal gravitare intorno ad una « guida »: si vede male, si sbircia dietro le spalle dei più fortunati delle prime file, si perde di vista l'insieme dell'opera d'arte e del discorso della « guida »; e si saluta con gioia lo spiraglio che si apre quando il gruppo si dirada...

Bronzetti nuragici

Niente « guida parlante », dunque, ma didascalie ben congegnate, e non già per disimpegnare i professori che accompagnano la scolaresca, i quali dovrebbero preoccuparsi di visitare la mostra qualche giorno prima, da soli, per essere in grado di preparare i propri discepoli sul tema della mostra stessa. Dare l'idea direttrice della mostra è appunto compito del professore, al quale l'iniziativa di cui parliamo chiede una collaborazione che che va molto al di là delle nozioni informative e della nomenclatura; ad esso si chiede infatti l'ambientamento delle opere d'arte presentate nella mostra. Ad esso spetta anche, dopo la visita alla mostra didattica, il lavoro di decomposizione e di ricomposizione, di associazione dei fattori storici e biografici, e di raffronto fra un'opera d'arte e l'altra.

Con la collaborazione fra la scuola e le Gallerie d'arte la cultura artistica potrà avere il suo posto naturale nella vita del popolo, che non vive di solo pane.

Carmelo Cottone

Genti e Paesi nell'Odissea

(Continuazione della 1ª pag.)

dal V dell'*Odissea* (v. 49-50; 385) Hermes, partito dall'Olimpo, raggiunge attraverso la Pieria, e da cui Ulisse perviene a Scheria spinto dal vento di Borea: concepita dunque inizialmente come nell'estremo nord-est.

Senza fermarci ancora su altri esempi, come per le isole di Eolo e dei Feaci, pare chiaro che questo generale trapiantamento delle peripezie di Ulisse dai mari dell'est a quelli dell'ovest non è solo collegato con nuove conoscenze da parte dei naviganti ionici delle terre occidentali, ma anche con una nuova localizzazione della sede stessa terrena di Ulisse da parte degli aedi.

E' noto che molte divinità del mondo greco primitivo, allorchè presero il sopravvento pochi Dei e Dee, ammesse da tutta la Grecità, decaddero alla condizione di Semidei, ossia di Eroi, e le loro gesta vennero localizzate qua e là, sulla terra, precisamente nelle zone in cui persisteva il loro culto. Sicchè accadde che uno stesso eroe fosse variamente, e indipendentemente, considerato attivo in varie zone. Così fu di Agamennone, operante a Micene non meno che a Sparta; di Diomede attivo in Argolide non meno che in Etolia; di Aiace, di Eracle e di tanti altri Dei-eroi.

Qualcosa di simile è certo accaduto per Ulisse. Il quale in origine doveva essere una divinità, o comunque una figura mitica del pantheon pregreco, ereditata dai Greci eolici; così del nord come del Peloponneso. Venerato dagli Eoli meridionali — e per questo rimasto nel culto Arcade —, esso fu passato ai Dori penetrati nel Peloponneso, sicchè in età classica aveva culto così a Sicione ed a Corinto (dove si diceva figlio di Sisifo), come a Sparta. I coloni arcadi e quelli dorici trapiantarono poi quel culto a Creta (donde nella colonia di Gela in Sicilia). Del pari nella Grecia settentrionale il suo culto passò dagli Eoli alle genti vicine, sicchè ci è testimoniato per l'Euritania, la Teiprozia e l'Etolia.

L'epica conserva tracce di queste plurime localizzazioni del Dio-eroe Ulisse. Certo se i primi canti eolici epici lo consideravano come compagno inseparabile di Achille nell'azione contro le 24 città della Troade — donde l'epiteto di «eversore di città» nell'epica omerica —, dovevano far di lui un eroe eolico della Grecia nord-orientale. Nel IV dell'*Odissea* (v. 179 sgg). si rispecchia un suo rapporto specifico con Lacedemone; nell'XI (v. 124 sgg.) e nel XXIII (v. 205 sgg.) invece con l'Arcadia, che pare veramente « il paese in cui non si ha notizia del mare »; nel XIX (v. 394 sgg.) con la Focide e col Parnasso; e nel XIII (v. 260 sgg.), XIV (v. 199 sgg.), XVI (v. 60 sgg.), XVII (v. 523 sgg.) e XIX (v. 178 sg.) con Creta, di cui Ulisse afferma continuamente — in funzione dell'intreccio attuale — di essere originario. E' quindi molto probabile che i primi aedi dei poemi omerici non considerassero ancora affatto Ulisse come signore di un'isola occidentale, di nome Itaca: il canto dell'« Ira di Achille » (*Iliade I*) che pure lo presenta come uno degli eroi principali, non parla nè di Itaca, nè di Laerte, nè di Telemaco; come d'altronde in genere i canti più antichi non alludono — astrazione fatta per Nestore — ad eroi della Grecia occidentale. Di fatto la localizzazione di Ulisse ad Itaca (si badi d'altronde all'anormale aggettivo di Ithakésios invece di Ithakos, che tradisce l'origine ionica dell'epiteto stesso) presuppone che le isole Ionie fossero già visitate e colonizzate da genti greche, e che vi si fosse diffusa, dalle vicine Tesprozia ed Etolia, il culto e la saga di Ulisse.

La cambiata ubicazione di Ulisse nell'epica, dall'est all'ovest, è ancora mascherata da accenni a « disorientamenti » geografici, dall'aedo; così nel XIII (v. 240) si dirà che la patria di Ulisse è nota a molti « sia a quanti abitano presso l'aurora e il sole, sia a quanti, al contrario, verso l'occaso oscuro »; e quando Ulisse giungerà ad Itaca, egli dimosterà di non riconoscerla affatto, e occorrerà l'intervento divino per fargliela ravvisare (XIII, 188, 195, 212, 325, 352).

E qui sarebbe opportuno, se ce ne bastasse lo spazio, prendere in esame le notizie estremamente discordanti sui rapporti di Ulisse colle singole isole Ionie, secondo i vari canti omerici; e dimostrare che, appunto da questa varietà di rapporti, dipendente dalla recenziosità e arbitrarietà dell'invenzione, è derivata l'inutile discussione moderna sulla ubicazione di Itaca.

Luigi Pareti

● E' stato bandito anche per l'anno 1950 il « Premio Europeo Cortina » per la migliore opera di divulgazione scientifica. Essa dovrà illustrare la storia degli ultimi cento anni, e dovrà essere edita in una qualsiasi lingua europea e pubblicata in Europa negli ultimi cinque anni. Il premio di un milione indivisibile sarà assegnato a Cortina nel settembre 1950.

● Una interessante iniziativa è stata presa dall'Editore Fantera di Roma con la pubblicazione di una « collana romantica » in nitida veste editoriale e a carattere economico. Dopo « Il peccato di Mara » di Jole Vannini e « La compagnia del quadrifoglio rosso » di Armoen è uscito recentemente « La villa abbandonata » di Furio Falena.

Direttore responsabile PIETRO BARBIERI
Registrazione n. 899 Tribunale di Roma
ISTITUTO POLIGRAFICO DELLO STATO - G. C.

"LETTERA D'AMORE"

« Lettere d'amore », originalmente « Mrs. Craddock » rappresenta il quarto tentativo del Maugham per riconquistare quel successo raggiunto di colpo col romanzo « Liza of Lambeth » (« Schiavo d'amore » nella traduzione italiana) e altrettanto rapidamente svanito. Successo che, solo molti anni dopo, lo scrittore riconquista, e questa volta, definitivamente, in seguito alla rappresentazione della commedia « A Man of honour ». Ma gli anni di aspettativa e di indigenza, nella lotta contro gli ostacoli che si opponevano all'affermazione del Nostro nel campo delle lettere, non furono vani, perchè efficacemente contribuirono alla chiarificazione degli elementi essenziali all'arte sua. L'amarezza accumulata negli anni in cui volutamente la società lo ignorava, trova sfogo, con un crescente incalzante, nelle opere dello scrittore, note per la particolare asprezza di giudizio sugli uomini e per la violenza delle passioni da lui proposte. Spesso un insano umorismo, che si trasforma, nelle novelle sulla vita coloniale, in sogghigno, danno mordenza all'arte del Maugham. Non ritroviamo nelle novelle del Nostro il mondo avventuroso e biblico di J. Conrad, nè quello fantasioso e ottimistico del Kipling, ma la pesante vita coloniale ripensata da un europeo scettico che, veste il paradosso di verità, per destare interesse nel lettore e colpire la sua fantasia.

Il libro « Lettere d'amore » non ancora possiede questa terribile forza di convincimento, nè la spettacolare messinscena delle novelle, o, ad esempio, del romanzo « Il velo dipinto », al quale per altro è molto più vicino per l'argomento e certe lievi sfumature sentimentali. « Lettera d'amore » c'interessa per la saputa abilità dell'autore nell'imperniare il fatto essenzialmente sul giuoco libero dei sentimenti della protagonista, la cui personalità non è priva di potenza drammatica. Moderno è per questo lo svolgimento del romanzo e per il tentativo di ridurre il molteplice della vita esteriore nell'ambito di una anima irrequieta. Lo spunto in netto contrasto con alcuni principi romantici inveterati nella letteratura del secolo passato e del primo periodo di questo ultimo. L'autore vuole con questo romanzo dimostrare che anche un matrimonio sbocciato nell'amore può degenerare, col tempo, nell'intolleranza reciproca e nell'odio, per motivi oscuri e imponderabili, affatto psicologici, indipendenti quindi dalle tradizioni, dall'ambiente, dalle sociali convenzioni. Ne risulta un romanzo statico e ossessivo; ma non privo di interesse.

Sottile osservatore l'autore coglie, con ironia ed impegno, contrasti psichici latenti, lampeggiamenti d'anime in tumulto, lievi sfumature della vita coniugale, in un clima di apparente serenità, determinato dall'ambiente provinciale, pettegolo, bonario, romanticamente vittoriano, in cui si svolge la vicenda. Degno di attenzione è il personaggio che, nell'originale, dà il titolo al romanzo: Mr. Graddock. Figura di uomo normale, vigoroso, sano di corpo e di spirito, che l'autore sa rendere con evidente efficacia. Nella perfezione stessa dell'individuo il Maugham vede la sua deficienza; da ciò la tragedia familiare, col triste epilogo, certamente forzato, della morte accidentale e, diciamo pure, provvidenziale dell'uomo, odioso, ormai anche al lettore.

Son questi i paradossi cari all'arte del Maugham che, in questo libro almeno, poco si allontana dalla realtà. Di falsi santi, la cui vita ubbidisce soltanto a imperativi ipoteteci, impostati da un egoismo raffinato, è pieno il mondo.

Emilia Parone

A proposito di una precisazione

Illustre Direttore,

poichè il prof. G. B. Picotti si dà tanta pena di render noto anche a chi non lo vuol sapere di non esser mio parente, permetta che a mia volta lo rassicuri anch'io — e rassicuri i lettori —, spiacente che una semplice omonimia abbia potuto recargli tanto fastidio.

Dev.ma

Laura Picotti

PREZZO DI UNA COPIA LIRE TRENTA

SUPPLEMENTO DI « IDEA »
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE:
ROMA - Via del Corso, 18 - Telefono 60-427

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO II - N. 18 - ROMA, 30 APRILE 1950

ABBONAMENTO ANNUO L. 1500
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia
S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefono 61372 - 63996

Spedizione in abbonamento postale
Gruppo terzo

UNA COSTANTE DELLO SPIRITO

Uno dei dogmi accettato con tanto entusiasmo da far sospettare più enfasi che convinzione, più rapimento che riflessione, è il dogma della mobilità del pensiero. Già coniate e lucenti e ricercate tintinnano nelle nostre mani le monete mentali che facilitano lo scambio di concetti, che da quell'assioma prendono valore.

E' cosa rara che nel corso di un ragionamento non ci si incontri con enunciati che si effondono sulla necessità vitale del mobilismo che prende i soliti nomi di dinamismo, di plasticità, di fluidità, ecc. E per contro, il coro contro la cristallizzazione è nutrito e dominante.

Che oratori e poeti se la piglino con la staticità è comprensibile: gli uni e gli altri, infatti, sono sul tripode per mostrare come l'ispirazione li travagli, e lanciano saette che sono più veloci d'ogni veloce razzo. Ma che quelli cui non disdice l'abito della riflessione si accaniscano contro certe « costanti » dello spirito e della vita, sorprende e disorienta. E' quindi con soddisfazione, non ancora incredula, che noi deduciamo che un certo rinsavimento stia per richiamare gli uomini di cultura a più tranquille visioni del reale. Un processo a questo imperante mobilismo lo fa da qualche anno il Benda. Raccoglie le formule più fortunate di codesta infatuazione e vi picchia su con un'ironia sempre sapida, spesso lacerante.

Di una perpetua e provvidenziale instabilità, scenziati ed epistemologi, discorrono e si beano. Uno di costoro che le sue fantasie lancia dalla Sorbona, parla della necessità per la scienza di vivere nella ansietà, non provvisoria ma essenziale. Il dubbio quindi è un cavallo che deve correre, correre, senza fermarsi mai, non riposandosi sulla meta, ma saltandola per sfuggire alla tentazione di tirare il fiato.

Un filosofo scrive con visibile compiacimento parole come queste: « Il pensiero è una danza fantastica che si balla tra « postures souples et des figures variées ». Una tarantella insomma.

•

E' nella natura di queste rivoluzioni cercare avi illustri. E così c'è chi vi apre dinanzi agli occhi Montaigne e vi invita a leggere la proposizione tenuta in serbo per i mobilisti: « Lo spirito muore, se crede di possedere ». Raccoglie la voce di Nietzsche che grida: « Colui che cambia incessantemente, è il mio solo amico ». E Gide sussurra: « Le idee nette sono le più pericolose, perchè allora non si osa più cambiarle ». Le posizioni fisse dello spirito, le costanti, le verità immutabili, i principi, i cardini insomma, sono allineati con le superstizioni, di cui l'uomo moderno deve liberarsi se non vuole aver ceppi e manette.

Il processo intentato al « fissismo » ha la sua corte, ove a giudicar è chiamata la scienza. Quando essa accoglie i concetti di *caso, contingenza, probabilità*, condanna per ciò stesso le nozioni stabili, come dimore inservibili, come cancri del pensiero. Il Benda cita a questo proposito un passo di un manuale di filosofia, dove si legge che è angustia di mente considerare come pensiero soltanto quello che riposa sul principio di identità, mentre esiste nel dormiveglia, nel sogno, nel delirio, un pensiero che tale principio ignora. Siamo al lamento di Amiel: « L'errore delle teste piccole consiste nel non rendere giustizia all'illusione, e cioè alla verità relativa, puramente, soggettiva e psicologica ». Il lamento è bello. Chiediamo però ad Amiel e ai suoi epigoni di passare su un ponte.... relativo; e domandiamo agli odiatori del principio di identità di bere un bicchiere di acido solforico, in luogo di una tazza di caffè.

•

L'inseguimento della verità dunque deve presupporre tre cose: *primo*, che essa non si lascerà mai catturare e che se per un momento vi svelerà il suo volto, muterà improvvisamente i suoi tratti per non essere più riconoscibile; *secondo*, che nessun punto di appoggio vi sarà mai concesso: *terzo*, che il pensiero è veramente se stesso quando è integralmente visionario. La vittima più martoriata di queste concezioni tanto gradite ai moderni agitati è naturalmente la ragione. Si vuol dare diritto di cittadinanza ad un surrazionalismo, come lo si è concesso al surrealismo. La ragione sì, ma fluida, disamorata della logica e dei suoi principi. E con la ragione fluida, anche la morale fluida, il diritto fluido e la giustizia e la libertà fluide.

Ma l'equazione tra fisso e morto, tra immutabile e falso, viene per fortuna dimostrandosi errata. La seduzione dell'idea di mobilità, comincia a perdere i suoi tratti più affascinanti e sono le teste solide degli scienziati a mostrare fastidio per tutte le concezioni che presumono di dare il certificato di validità scientifica solamente a ciò che ferisce la ragione. Si comincia a capire che la ragione « fa parte del nostro essere spirituale come le nostre braccia e le nostre gambe del nostro essere corporale, che divengono sempre più agili nei secoli, ma restano in natura identiche a se stesse ».

Si comincia a distinguere tra avventura umana ed avventura razionale, considerando la prima come una necessità e la seconda come una follia. Il processo alla ragione pare stia per chiudersi. « L'invenzione scientifica tende verso la fissità. Il caos di idee instabili, come diceva Poincaré, è offerto alla ragione non perchè in esso si compiaccia, ma affinchè da esso si liberi con il favore di una idea stabile ». La legislazione razionale con l'omogeneità, la stabilità, la fissità dei principi torna ad avere riconoscimenti ed onori, perchè solo la Ragione ha il diritto di imporsi alle cose.

La ragione riprende il suo scettro.

SOMMARIO

EMILIO GRECO: Ritratto

SIMULACRI E REALTÀ

NON SECCHIAMO LE STELLE

Il più importuno evocatore di stelle pare sia Vittore Hugo.

A furia di farle cadere sulla pagina letteraria, si finisce con non saper più che cosa esse siano. Certo tutto sono, tranne che stelle. Sono pagliuzze d'oro su un vestito scintillante. Sono « agrafes » dorate per tener su le nubi. Sono scintille dell'astro della notte. Sono pietre; e allora il cielo è una fronte contro cui è stata lanciata con una fionda una pietra. Sono ceri, sono lampade, sono occhi, sono, naturalmente, fiori, sono fori nel tetto celeste, sono pesci, sono api.

E sono chiodi.

Chiodi d'oro per tenere su il cielo; chiodi d'acciaio per lacerare le nubi. E' il caso di conchiudere, dando per un momento lingua alle stelle, con queste parole: Roba da chiodi!

Che l'Hugo si fosse proposto di vedere « sotto l'essere universale, l'eterno Simbolo passi ». Ma comperarli, questi simboli ovunque, anche dal rigattiere e spenderci tutto il proprio, è cosa che non rasenta ma sorpassa la mania. E un uomo che levando lo sguardo al cielo vede pagliuzze, pietre, lampade, ceri e chiodi, è un condannato ad una cecità psichica, e perchè tale, da compiangersi, soprattutto se paragonato ad un contadino che levatosi nella notte, apre la finestra, guarda il cielo stellato, e rimane per pochi secondi, senza parola e senza pensiero, al riparo dai simboli e dai versi.

BECAUSE...

Una parola costante con cui Faulkner comincia le sue frasi e i suoi libri è: because. Questo « a causa di... », « perchè » è caratteristico e tipico di un certo processo mentale che vuol presentare con il risultato, la causa. Ma in questa abolizione del processo, il passato e il presente sono arbitrariamente congiunti sotto l'editto irragionevole di un fato o di un delirio. In fondo, come nota il Mayoux, c'è sempre un « passé » non « depassé », stagnante, vagante nei limbi della memoria.

E' il tempo dell'idiota, il tempo di Benjy. Una parola, una parola-chiave, è « Caddy », il nome della sorella che egli adorava, scomparsa dalla sua vita, sempre cercata, non solo senza speranza, ma con la confusa certezza che non sarà mai ritrovata.

Il tempo non è tempo per il romanziere americano, ed ecco perchè il disordine morale prende rilievo particolare in un mondo che ha le dimensioni del limbo. Rosa Coldfied, per esempio, parlando della sua infanzia dice: « Quattordici anni, ma non sono anni ».

Si comprende perciò che cosa significhi questa frase di Faulkner: « La memoria è ciò che i nostri muscoli cercano ». Così definerebbe la memoria, se potesse costruire una definizione, un cane o un bue. Quanto lontana è la bella ed umana ed elevante mitologia che alla memoria dava divini attributi. Mnemosine, figlia di Urano, e madre delle Muse...

L'ON. JOHN BRIGHT

E' memorabile un suo discorso alla Camera dei Comuni sulla pena di morte. Chi teme simile condanna per sè o per gli altri dovrebbe non dimenticare questa data: 3 maggio 1864, giorno in cui quel parlamentare si lanciò contro il Ministro dell'interno, fautore della pena di morte.

Delle ragioni addotte dal deputato, non è il caso di dire nulla. Le conosciamo. E' interessante invece riferire alcuni suoi giudizi che fioriscono alle falde delle argomentazioni.

« Questa nazione (l'Inghilterra) è sempre stata la più barbara di tutte le nazioni dette civili nel castigare i delitti: ed è ancora la più barbara ». A rincalzo di questo giudizio, una frase di Voltaire: « Gli inglesi sono il solo popolo che assassina legalmente ». E Mirabeau: « La nazione inglese è la più crudele che ho mai conosciuta ».

Che cosa contrappone l'onorevole Bright alla ferocia inglese? La Toscana, sì la nostra Toscana: « Il mio onorevole amico, il deputato di Dumfries, il signor Ewart, ha riferito l'esempio della Toscana dove, come è ben noto, la pena di morte non è stata inflitta da parecchie generazioni ».

Certo, quando si legge che in Inghilterra nel 1771 furono impiccati venti uomini e contro nessuno di loro fu provato il delitto di assassinio, si diventa toscani per difesa personale.

ISSICRATEA

Madonna Issicratea Monterodigina, giovinetta di 18 anni, recitò a Padova nel 1581 un'orazione applauditissima per onorare la moglie di Massimiliano II che si era fermata in quella città prima di raggiungere il Portogallo.

Le virtù dell'imperatrice sono chiamate a raccolta dal cielo e dalla terra, e attraverso la macchina del superlativo sono lanciate su quella donna divina. La sacra maestà augusta non soffre per fortuna di vertigini, perchè madonna Issicratea dopo averla tratta sull'Olimpo la circonfonde di nubi, la veste di stelle, e la lancia sul trono di Dio, invitandola ad accomodarsi. E tutto ciò, dopo aver confessato ai suoi ascoltatori di preferire la morte all'adulazione.

Oh Madonna Issicratea Monterodigina, così giovane e così bugiarda. A diciott'anni si mentisce sì, ma non per l'Imperatrice; e si arrosisce ma non per l'Imperatrice ma per Pinotto o per Nando.

Varius

GALILEO

poeta d'amore

Il volto storico di Galileo è quello di un grande matematico, di un sommo astronomo, d'un artista impareggiabile della prosa italiana; poi la sua figura acquistò una forza dinamica che lo rese segnacolo e vessillo d'una rivoluzione di pensiero, ma filosofo non volle essere, nonostante le esortazioni di Tommaso Campanella. Era convinto che solo la lenta educazione delle menti potesse scuotere le idee: e questa lenta educazione credeva anche cosa difficile e sovrumana.

« Vanissimo è il pensiero di chi credesse introdur nuova filosofia col reprovar questo e quello autore: bisogna prima imparare a rifare i cervelli degli uomini, e renderli atti a distinguere il vero dal falso: cosa che solo Dio può fare ». Lo rendeva scettico in questo caso il suo temperamento propriamente toscano e antisistematico; era nemico delle grandi teorie filosofiche che promettono grandi cose e poi non mantengono: i buoni, i veri filosofi credeva fossero rarissimi, e che volino come le aquile, non come gli storni, che non a squadre, ma soli. Ma nella sua mente profonda sprizzavano ad intervalli lampi di scoppiettante festività: ecco Galileo critico, Galileo commediografo, Galileo burlesco, Galileo dantista: ogni volta lascia un'orma. Vediamolo poeta secentista lirico-erotico. I rapporti fra secentismo e toscanismo sono abbastanza delicati nè ancora ben chiariti in piena luce. In generale, il secentismo italiano, appunto perchè marinismo, fu un movimento meridionale soprattutto, e i fiorentini non seppero partecipare a quel rinnovamento della forma, a quella reazione romantica contro il puro estetismo del Cinquecento, che lo stile marinistico rappresenta, e per questa incapacità restarono semplici e deboli nella loro ispirazione. C'è chi crede che l'enorme produzione burlesca del Seicento fiorentino, la quale giace fortunatamente ancora per grandissima parte inedita, e che fu lo sfogatoio libidinoso dei Cuculiani, dei Magnamoccoli, dei Piacevoli, dei Piattelli, dei Mantellacci, dei Rovinati, dei Rifritti, degli Affumicati, dei Rugginosi, dei Cialdoni, dei Percossi, e di tutti gli altri infiniti Accademici, abbia « salvato » la poesia toscana dal marinismo, perchè la poesia burlesca vuole semplicità, stringatezza, sveltezza. Il ragionamento è debole. E' come chi dicesse: Il tale è guarito perchè, invece d'una malattia, ne ha presa un'altra. Il vero è che la poesia burlesca toscana servì di pretesto ai migliori, ai veri artisti (ce ne furono più di quelli che si crede comunemente) per esprimere, non in opposizione, ma parallelamente alla rivoluzione marinistica, una nuova arte pur con vecchi contenuti tradizionali.

Galileo ha quattro sonetti, forse scritti nel bel tempo di Padova, forse nella maturità inquieta di Firenze, in cui si accosta ma in modo suo, ai Secentisti, mantenendo la determinatezza e la ritagliatezza nitida di contorni che è propria della sua mente. Che questi quattro sonetti da alcuni attribuiti al figlio Vincenzo, mediocrissimo poeta, siano proprio di Galileo non c'è dubbio: i compilatori dell'Edizione Nazionale, seguendo la prima assegnazione fatta dal Viviani, autorità poco discutibile, e dopo lo studio esatto dello stato dei manoscritti, li hanno accolti come autentici, insieme con altri due: uno dei quali è pieno di crudezza realistica fiorentina e umoristica, l'altro è il famoso Enimma, inviato dal grande scienziato ad Antonio Malatesti, autore della « Sfinge ». Galileo fu uomo che amò, anche immerso negli studi severi, la donna e la poesia, la gioia ridanciana e la carnalità concreta del verso. Spiritualizzando magari per esercizio letterario la sua passione, e sciogliendo in una armonia lirica i concetti di moda, seppe dare ai suoi sonetti un sapore e un colore di vera poesia. Paragona una sua donna aspra e restia, dura e pietrosa, all'imperatore Nerone ma la ingegnosità e il razzo abbagliante del « concettino » si adagiano in una forma simmetrica e solenne, che ha nello stesso tempo forza e sobrietà, sonorità e vaghezza: secentismo e tradizione.

Mentre spiegava al secolo vetusto
Segni del furor suo crudeli ed empi
Tra gl'incendi e le stragi e i duri scempi
seco dicea l'imperatore ingiusto:
Il regno mio d'alte ruine onusto,
Le gran moli distrutte e gli arsi tempi,
Portino la mia grandezza in fieri esempi
Da l'agghiacciato polo al lido adusto.
Tal quest'altera, che sua mente cruda
Cinge d'impenetrabile diaspro
E nel mio pianto accresce sua durezza,
Armata di furor, di pietà ignuda
Spesso mi dice in suon crudele ed aspro:
Splenda nel fuoco tuo la mia bellezza.

(*Continua a pag.* 8)

Ettore Allodoli

SCRITTORI D'OGGI

POESIA DI VILLAROEL

Se è vero che tre *momenti* nella poesia del Novecento possono valere a segnare un primo orientamento storico: — il crepuscolarismo, il futurismo e l'ermetismo — è altrettanto vero che questi tre momenti non fanno tutta la storia della poesia di questo primo cinquantennio. Mentre, infatti, i *Crepuscolari* si perdono nella cosiddetta « sofistica del contenuto » e verseggiano discorsivamente in malinconia, mentre i *Futuristi* aspirano baldanzosamente ad una riproduzione integrale del *sentire* muovendo da dottrine intuizionistiche più che idealistiche e rifiutano ogni poetica tradizionale per giungere al « paroliberismo »; mentre gli *Ermetici*, o cultori della poesia pura, pretendono di giungere alla rivelazione dell'*incoscio* per creare un'altra realtà mediante un esasperato analogismo basato sulla « forza stimolante » e suggestiva della parola del tutto priva di relazioni concrete tra le cose; mentre, diciamo, avvengono tutte queste aberrazioni del soggettivismo romantico, esiste un'altra scuola poetica che non vuole affatto interrompere l'unità ideale tra soggetto ed oggetto e sente e afferma manzonianamente lo *spirito* come creatore e interprete della realtà senza confonderlo con l'io individuale. Intendiamo parlare del « tradizionalismo » che è pure un *momento* da tenersi ben presente nel disegno storico della poesia contemporanea, giacchè in sostanza esso rappresenta, nei migliori esponenti, il *momento perenne* cioè la continuità ideale delle antiche melodie le quali, col mutare dei tempi e delle esigenze umane, pur variando e rinnovandosi, rimangono sostanzialmente identiche e volte all'espressione di una sensibilità del tutto moderna.

Qui sarebbe necessario fare un lungo discorso, ma ci limitiamo a dire semplicemente che la critica togata, specie quella di parte ermetica, pecca assai di partigianeria cercando in tutti i modi di ignorare o di negare il valore non solo poetico ma anche storico del tradizionalismo nostrano. Esiste però di fatto una poesia tradizionale oggi in Italia, che è poesia ed ha il suo valore storico di forza positiva, benchè le varie storie della letteratura sembrino quasi ignorarlo.

Non nascondiamo che certa *tradizione*, come è stato affermato sulle colonne di questo settimanale letterario « Idea » e altrove nelle note discussioni intorno al *Realismo lirico*, non merita menzione perchè per certi poeti tradizione significa ancora musica magniloquente e orecchiabile del secolo '800; ma esiste un'altra *tradizione* non affatto « gretta » ma viva e vitale, ma sana e operante: quella che discende dalla sana eredità leopardiana, manzoniana e carducciana che fa capo o si affianca al movimento della *Ronda* di Vincenzo Cardarelli e che ha dato poeti ben degni d'ogni attenzione. Di uno di essi, oggi, ci interessa discorrere sommariamente a proposito di un volume di poesie « *Ingresso nella notte* » Ed. Vallecchi, perchè, seppure uscito durante la seconda guerra mondiale, ci sembra attuale e contiene pregi tali da doversi segnalare come una delle testimonianze vive di quel *momento perenne* della nostra tradizione a cui sopra accennammo. Il poeta, assai noto, vincitore di cinque importanti premi letterari, si chiama Giuseppe Villaroel, catanese.

La poesia del Villaroel, bisogna dirlo subito, è lirica di pensiero, è poesia soprattutto riflessiva. In tutte le sue opere da « *La bellezza intravista* » Ed. Mondadori - Premio Viareggio 1931; « *Ombre sullo schermo* » Ed. Alpes, Premio Fusinato 1935; « *Il cuore e l'assurdo* » Ed. La Prora, Premio Goethe 1937; « *Stelle sugli abissi* » Premio San Remo 1938; a « *Ingresso nella notte* » Ed. Vallecchi 1943, s'avverte la tendenza a riversare nella forma poetica tradizionale il « pensiero che canta »: però, in questo « *Ingresso nella notte* » la tendenza diviene urgenza, necessità dalla prima all'ultima poesia. L'effusione idillica del sentimento, la rappresentazione paesistica della realtà, la contemplazione assorta della bellezza cosmica, il suo stesso naturale erotismo, non appagano più il poeta. Il pensiero lavora sempre dentro di lui; lavora fino a determinare quella scintilla che si chiama commozione lirica che investe di sé la realtà dell'animo meditante.

E questo non è forse poesia?

A ben riflettere, checchè ne dica il Croce, checchè ne pensino e ne scrivano gli estetici dell'arte pura, è certo che sono esistiti sempre poeti di pensiero, anzi i più grandi poeti sono stati tutti poeti di pensiero: da Dante a Lucrezio, da Goethe a Leopardi, da Puskin a Foscolo, da Shelley a Hoëlderlin, da Rilke a Eliot, da Poe a Mallarmé ecc. La cosiddetta *lirica pura* non esiste. Esiste solo nei lirici greci, ma perchè sono arrivati a noi sotto forma di frammento. Quindi non poesia pura, ma frammenti di poesia. E questa non è una verità rivelata oggi. Non per nulla, poi, il Villaroel ha premesso al testo delle varie parti in cui suddivide il suo *Ingresso nella notte* (natura - pausa dell'amore perduto - pensieri - fantasia di Dio) i seguenti pensieri tolti dai « Discorsi sulla lingua » e dalla « Ragion poetica delle « Grazie » di Ugo Foscolo.

« Chi nelle diverse arti presume di abbandonare le cose che furono, che sono e che saranno perpetuamente, si appiglierà a chimere che moriranno nelle opere degli ingegni che le inventeranno ». « La concezione dell'arte avulsa dall'etica è stato l'errore di quei poeti che *non sapevano pensare*. Come mai lo scopo morale sarà disgiunto dalla poesia? » « ... Tutti gli intenti dell'artefice si devono riassumere nel precetto: istruire dilettando... ». Come appare, l'arte per l'arte, la poetica della poesia pura nel senso crociano e le successive deviazioni soggettivistiche degli ermetici, non rientrano nella concezione artistica del Villaroel. Senonchè, pur conservando, secondo le proposizioni foscoliane da lui scelte a propria chiarificazione estetica, la concezione della *vita* come celebrazione dei valori morali e dell'*arte* come culto della bellezza fisica e ideale e morale, il nostro poeta avverte, con sensibilità del tutto moderna, con vera e propria sofferenza, il contrasto tra la natura apparentemente immobile e meccanica e il fluire senza posa della vita e degli ideali umani.

« *Non è inerte la pietra. Il suo squallore:*
inanimato assillo di molecole.
Invisibile cosmo che si evolve,
s'immateria di luce, esiste e muore
se l'arso vento lo dissolve in polvere.
Ma la polvere è vita..... ».
« *Trasmutarsi inesausto delle cose*
di natura in natura, onde si volge
in benefica linfa la nociva.
E tutto si rigenera. E si fonde
l'umile essenza alla più alta vita ».
« *Ad ogni essenza che muore, un'altra essenza*
risorge, ad ogni nota, un'altra nota.
Non è eterna la voce. Eterno è il canto ».

Per il poeta, dunque, l'universo è un « crogiolo di elementi » e la vita balza nuova e giovane perennemente dall'occulta guerra di opposte vite.

« *Balza la vita dall'occulta guerra*
di opposte vite......
. . . .
Crogiuolo di elementi è l'universo ».

Nel Villaroel balzano sì, scoramenti talvolta pessimistici quando la grandiosità della concezione lo fa sconfinare dall'umano; ma la luce del divenire eterno, che non esclude una meta prestabilita da Dio che darà alla mente umana la ragione dell'eterno divenire e scoprirà tutti i segreti del cosmo, illumina il poeta che idealisticamente giunge alla concezione che l'esistere è solo pensiero, l'Umanità coscienza dell'esistere, la materia pensiero fatto corpo.

Ma queste speculazioni non costituiscono affatto un sistema filosofico danno piuttosto una fede al poeta e si fermano al brivido lirico che, dove è più intenso, raggiunge la poesia.

Così il Villaroel riesce a mantenersi in una posizione di equilibrio classico-romantica. Egli non riduce l'idealismo romantico a individualismo: non si trova in lui l'esaltazione religiosa dell'io; il poeta non pone una premessa soggettivistica che gli impedisca ogni rifugio in una *sua* fede religiosa. Dio esiste, non è una favola, e una finzione dell'uomo. E' vero che il Villaroel ci dà una sua *fantasia* in Dio, ma lo afferma. Il poeta non resta doloroso o ironico a contemplate solo sé stesso, ha invece ancora la capacità di credere di aderire a una *sua* fede, alle *sue* costruzioni morali e intellettuali.

In fondo egli si pone dei problemi non intorno a quello che sia propriamente il vivere, ma intorno, se mai, alla validità dei problemi stessi sentiti liricamente; ed ha fiducia in una meta ultima, raggiunta la quale tutti i problemi saranno risolti e sarà chiarito il perchè della vita universa. Qui ha il suo pathos; di qui muove il soffio animatore di poesia.

L'uomo, in conclusione, per il Villaroel, è destinato a comprendere il prodigio della sua esistenza e del creato. Dio stesso *fatica* proprio per questo avvicendando trasformando le forme universe uscite come pensiero dalla sua mente; Dio fatica, agisce, affinchè la sua creatura umana, l'*uomo*, « *coscienza dell'esistere* » pensiero primo del suo pensiero fatto carne, arrivi a capire il suo Creatore ed il prodigio della Creazione.

E ci sarà la conclusione, si giungerà al grande Epilogo.
« *Quando comprenderà l'umana vita*
l'insoluto prodigio del creato
la fatica di Dio sarà finita ».

È quel giorno sarà veramente il settimo giorno: il giorno del Signore.

Come si comprende il Villaroel non può dirsi un decadente. Egli ci sembra lontano tanto dall'indiamento dell'io quanto dall'autobiografismo e dalla dispersione morale senza speranza di approdo nell'ideale. La sua poesia, i suoi componimenti migliori, ripetiamo, non riflettono la vita come celebrazione dell'individualismo, non rivelano una comprensione gelida del processo interiore, non stanno a testimoniare quello sdoppiamento tormentoso della personalità che è propria del *cerebralismo*. Poesia di pensiero, sì, questo « *Ingresso nella notte* »; ma non poesia cerebrale nè tanto meno « *poesia pura* ».

Se il mondo, se la realtà, se la natura contemplata si presentano, in determinati momenti dell'ispirazione poetica, come qualcosa di misterioso, di impenetrabile, se la storia e il divenire balenano talora come un susseguirsi di forme vane, nella mente del poeta non si spengono, ripetiamo, la luce di provvidenza e di razionalità, il poeta non acquista il linguaggio dell'inconscio privo di ogni contenuto concettuale sentimentale e storico.

Ci sembra, dunque, di poter collocare il Villaroel in posizione di equilibrio tra la buona tradizione classico-romantica e i felici avvii dei modernissimi, cioè di quei poeti del movimento classico-moderno che sono veramente nuovi, del tutto liberi dalle pastoie contenutistiche e tecniche del gretto tradizionalismo

Nel Villaroel la tecnica del verso è ancora legata alle vecchie esigenze artistiche ereditate dall'800. Il verso libero a cui sono giunti un Lipparini, un Claudio Allori, un De Maria, un Tito Marrone, un Ettore Allodoli, non sembra ancora adatto per lui che ama chiudersi a suo agio, nei ritmi dell'endecasillabato sciolto, spesso cantato e rimato, che gode tenersi negli schemi metrici delle strofe simmetriche, perfino nelle volute sostenute e armoniose, della stanza della canzone leopardiana.

Ciò non toglie, però, sincerità alla sua poesia: la tradizione non gli soffoca il respiro che circola e si espande liberamente come sempre avviene nella poesia d'un Cardarelli e di quei poeti della *Ronda* che costituiscono, diciamo, le forze veramente vive e vitali della nostra gloriosa tradizione mai venuta meno in nessuna delle epoche di decadenza a cominciare dal barocchismo dall'arcadismo più giù sino ai tre momenti del decadentismo contemporaneo di cui abbiamo parlato da principio.

Questi poeti della nobile tradizione, oggi introducono storicamente alla libera poesia del *Realismo lirico* che prende avviamento dal movimento Cardarelliano della *Ronda* e vanta come grandi iniziatori il Cardarelli stesso e un Ugo Betti ed ha, presentemente, per maggiori esponenti Aldo Capasso e Lionello Fiumi.

Il Villaroel, per concludere, accanto al Cardarelli, al Lipparini, dopo un Francesco Gaeta, un Vincenzo Gerace, un Diego Valeri, un Umberto Saba ecc., rappresenta veramente una forza tradizionale positiva della poesia italiana di questo primo cinquantennio. E tutti gli storici della letteratura dovranno tener conto di lui e di tutto il nobile gruppo dei tradizionalisti, se non vorranno peccare di settarietà letteraria.

Giuseppe Gerini

SHÈN CHOU : Fiori e uccelli

● Nella occasione della Fiera di Milano che si sta svolgendo in questi giorni, l'Editore Mondadori ha lanciato la « PEM » la Piccola Enciclopedia Mondadori. E' costata cinque anni di lavoro ed è dovuta alla collaborazione di studiosi e di specialisti in ogni campo del sapere. La PEM è in un solo volume.

SCIOSTACOVIC

e il realismo sovietico

Quando si parla di musica russa contemporanea, si rischia di dimenticare le ragioni dell'arte per abbandonarsi ad una più facile discussione di carattere polemico e passionale. E' un rischio, questo, spesso inevitabile, poichè la musica russa stessa, insieme a tutte le manifestazioni artistiche di quel paese, chiede di essere valutata ed accettata sulla base di postulati che la cultura e la tradizione occidentali ritengono estranei ai canoni dell'arte.

Con questa premessa, tuttavia, non intendiamo cercare giustificazioni per entrare anche noi nel vivo di una polemica che in verità consideriamo vana e priva comunque di originalità, poichè si tratta di un episodio non nuovo nella storia dell'arte. Quel che ci interessa è di conoscere, invece, la vera personalità dei musicisti russi per scoprire come i motivi di questa polemica siano vissuti dalla loro coscienza artistica; se, cioè, essi accettino senza profondi turbamenti o senza slanci le regole di un indirizzo estetico di partito o se, invece, la loro produzione stessa non riveli le tracce di una inquieta e travagliata vita interiore e di una non soppressa autonomia spirituale. A questo problema, infatti, pensavamo ascoltando la « Quinta Sinfonia » di Dimitri Sciostacovic, eseguita recentemente al Teatro Argentina sotto la direzione del Maestro Leonard Bernstein. D'altronde, poi, sono soltanto gli elementi che possono giovare alla comprensione della problematica dell'arte posta in Russia dall'attuale fase storica del socialismo.

Tradurre tuttavia in termini occidentali i lineamenti di questa problematica, non è così facile come a taluno può sembrare, perchè, se anche lo studio della musica e delle arti in genere viene incoraggiato dal regime sovietico con una prodigalità senza pari ed è, quindi, grandissima la produzione in tutti i campi, il materiale artistico ed informativo a nostra disposizione è quasi insignificante. Sarà necessario quindi limitare l'esame a qualche fatto significativo e precisamente noi intendiamo riferirci all'opera di Dimitri Sciostacovic.

Naturalmente è necessario prima stabilire il rapporto che intercorre tra l'attuale indirizzo estetico e la musica russa prima della rivoluzione per meglio comprendere i problemi che si presentarono ai musicisti di quella nazione.

Per lungo tempo la Russia era rimasta priva di una vera e propria cultura musicale, mentre altre nazioni, come l'Italia, la Germania, la Francia e l'Inghilterra, avevano in questo campo realizzato enormi progressi. Il popolo era estraneo alla cosidetta musica d'arte, considerata privilegio di una ristretta cerchia aristrocratica e alimentata da artisti stranieri. Quando poi l'arte della composizione cominciò a sorgere in Russia, essa si sviluppò da un lato sulla tecnica musicale importata dall'estero e dall'altro sulla musica popolare che esercitava il suo fascino anche sulle classi colte. E' quindi comprensibile come i primi tentativi di quest'arte siano stati trascurati dal mondo romantico dell'ottocento, il quale distratto dagli ideali di una nuova poetica, non poteva cogliere l'indubbio valore di una musica che rivelava caratteri di assoluta freschezza nella sua concezione sonora germogliante da una ricchissima fonte originaria. I compositori russi, infatti, potevano attingere da inesauribili fonti di ispirazione nella natura, nella storia, nelle leggende e nella vita quotidiana di un paese vasto e popolato da numerose razze. Ne è nata perciò una musica spontanea, semplice e ricca di una fantasiosa ingenuità poetica. E' questa una dote insita nell'animo dell'uomo slavo che attraverso una più matura e intelligente coscienza artistica ha saputo poi esprimere con il linguaggio sonoro un mondo leggendario ricco di fascino e di significato. Tutta questa musica è rimasta così permeata da un carattere inequivocabile di assoluta originalità nazionale che però non ha mai degenerato in una stolta ribellione alla tradizione musicale dell'occidente.

Su queste premesse ambientali il regime sovietico ha inserito il suo indirizzo estetico ed oggi con tutti i mezzi a sua disposizione ha cercato di incoraggiare e stimolare quell'atteggiamento nazionalistico della musica russa che in precedenza era stato frutto della naturale tendenza dei compositori slavi. Questo nazionalismo, però, ha ora il significato di un atteggiamento realistico dell'artista che deve comporre una musica accessibile ad ogni strato sociale. All'arte, cioè, ancora una volta viene attribuito un compito pedagogico e sociale in quanto ogni lavoro creativo dev'essere subordinato agli scopi ed allo sviluppo dello stato socialista. Il « realismo » dell'arte sovietica, quindi, deve intendersi come la espressione della vita di questo stato in tutta la sua complessità e pienezza. Anche questa epressione tuttavia non è abbandonata al talento libero e individuale dell'artista, ma, secondo il programma formulato da Lenin, « deve diventare una parte integrante del lavoro socialdemocratico di partito, organizzato, pianificato, unito ». La partiticità, quindi, nella produzione artistica, « diviene condizione essenziale della sua validità ».

Senza entrare ulteriormente nel merito di questa impostazione, noi riteniamo che essa pur consentendo alla musica russa di mantenersi su un piano di originale nazionalismo, finisca per sacrificare la spontaneità e la freschezza di ogni composizione. Questo è dimostrato chiaramente dai lavori di molti compositori sovietici, e noi ne abbiamo avuto ancora una volta la netta conferma ascoltando la musica di Dimitri Sciostacovic.

La musica di questo autore era stata universalmente apprezzata sin da quando la sua « Prima Sinfonia » in fa minore (1925) lo aveva rivelato al mondo artistico. Poi i critici hanno cominciato a dimostrare scarso entusiasmo verso la sua produzione degli ultimi quindici anni e lentamente si sono convinti che il musicista non possa più, ormai, darci quei risultati artistici che il suo luminoso inizio di carriera aveva fatto presagire. Il giudizio negativo, in particolare, era rivolto ad opere, come la « Quinta », « Settima » e « Nona Sinfonia » che la critica ufficiale sovietica aveva invece esaltato.

Un esame, sia pur fugace, della « Quinta Sinfonia », potrà forse darci le ragioni di questo incerto procedere del compositore.

Dal punto di vista formale la « Quinta Sinfonia » è un ritorno alla struttura della « Prima »: quattro tempi, cioè, disposti in modo che lo scherzo preceda il movimento lento. Lo svolgimento del discorso musicale è di schietto taglio classico: sviluppo ricco con tendenza, forse, alla prolissità ed altrettanto ricco l'elemento emotivo disposto, salvo qualche eccezione, con buona logica musicale. La orchestrazione è volutamente scarna, ma efficace nel sostenere e far risaltare le intenzioni espressive dell'autore. Si sente insomma nel lavoro una lodevolissima sincerità musicale guidata da una quasi disperata volontà dell'artista che cerca sè stesso ed il proprio mondo poetico per una via che gli è estranea. Questa volontà noi la troviamo costantemente in tutti i lavori dell'artista, in quanto è visibile il suo sforzo di adeguarsi alle linee di un indirizzo predeterminato.

Questa obbedienza a criteri estranei alla sua genuina ispirazione, costituisce, per lo Sciostacovic, un ostacolo all'espandersi del suo talento, per quanto egli cerchi di superarlo col più grande entusiasmo e la più grande sincerità. Ne deriva, perciò, una mancanza di spontaneità che porta il compositore ad essere così guardingo nelle sue creazioni da pesare meticolosamente ogni nota ed ogni particolare. Volendo quindi evitare il paventato formalismo tecnico e innovatore che caratterizza l'attuale espressione musicale dell'occidente e che forse meglio si addice alla sua personalità, il musicista è caduto inevitabilmente in un diverso formalismo, forse meno appariscente ma non per questo meno rigido e pericoloso.

Riuscirà il compositore a superare ancora questo nuovo scoglio?

Sciostacovic, nonostante le affermazioni contrarie, è oggi nel pieno vigore della sua maturità artistica: è quindi un uomo tutt'altro che finito. La sua musica, perciò, potrà ancora dirci se e come può essere composto il dissidio, oggi chiaramente visibile, tra la sua personalità artistica e i doveri che a questa personalità richiede l'attuale indirizzo dell'arte sovietica.

Dante Ullu

Teatro greco di Siracusa: Scena di Coltellacci per i «Persiani» di Eschilo

PAESAGGI CINESI

Un antico pittore cinese, forse Ching Hao del X secolo, che era, come i maggiori artisti d'allora, anche filosofo e poeta, immagina un dialogo tra un vecchio saggio e un pittore che s'incontrano, per caso, fra i monti: nella gran pace e nel mistero di quel paesaggio, ideale tema della pittura cinese, i due si scambiano una conversazione sull'arte; al rigoroso e profondo ammaestramento del Saggio, il giovane risponde che l'importante, per l'arte, è di fare « cose belle e di perfetta somiglianza ». Ma il Saggio fa distinzione fra bellezza esteriore e « realtà »: il che significa raggiungere quella « verità » che è insieme formale e spirituale cioè, diremmo noi, « lirica ».

E prima di dileguarsi come un'apparizione ammonitrice che giunga dall'al di là, il saggio dedica una frase lapidaria ai rapporti fra arte e moralità: egli dice: « La concupiscenza e le passioni sono i ladri della vita. Gli uomini virtuosi si occupano di musica, di calligrafia, di pittura, e non cedono ai desideri sfrenati ». Dove, secondo l'estetica cinese, « calligrafia » è senso di bellezza nella forma della scrittura, proprio come ci dice il valore etimologico della parola: e chi ha gusto per le manifestazioni pittoriche della Cina e del Giappone (così come, del resto, per gli antichi codici miniati orientali e occidentali) sa bene quale importanza abbia la scrittura come opera d'arte.

Questa severa concezione della pittura come espressione complessiva di bellezza alla quale contribuiscono tutti gli elementi del dipinto trova il suo parallelo, tra noi, nell'arte medioevale in cui la concezione trascendente impone all'artefice il massimo della verità, dell'umiltà e della purezza. Il rapporto tra moralità ed arte inteso come sacerdozio d'una attività superiore dell'uomo, lo ritroviamo nella nostra pittura formulato in modo quanto mai chiaro e commovente nel « Libro dell'arte » di Cennino Cennini, il quale, anche se cronologicamente assai in ritardo di fronte alla pura arte medioevale, nell'atto di raccoglierne le norme, non guarda al Rinascimento già in piena aurora; ma si ripiega sul passato e si compiace d'una austerità che è nello stesso tempo atteggiamento umile dell'artigiano e superiore concetto della missione dell'artista. Egli ammonisce infatti il giovane allievo: « La tua vita vuole essere sempre ordinata siccome avessi a studiare in Teologia o Filosofia, o altre scienze... conservando e ritenendo la tua mano, riguardandola dalle fatiche... ». E come i nostri artisti medioevali riconoscevano la loro missione nel « rivelare » in un alfabeto figurato per gli indotti, la verità della Teologia, gli antichi pittori cinesi, nell'immersione contemplativa e filosofica nel gran mistero della natura, erano consapevoli d'una missione altrettanto alta ed eterna: si sentivano anch'essi « rivelatori di verità ».

Giustamente Alberto Giuganino nella « Premessa » al catalogo della bellissima mostra di pitture cinesi delle dinastie Ming e Ch'Ing promossa dall'Istituto Italiano per il Medio ed Estremo Oriente a Palazzo Brancaccio, tessendo con grande limpidezza e buon gusto una rapida storia della pittura cinese, insiste sui rapporti tra filosofia, poesia e pittura nell'antica Cina. Chiunque si trovi di fronte a queste e ad altre pitture ancora più antiche (e perciò del periodo aureo dell'arte cinese) dovrà superare, per intenderle appieno, la difficoltà di tutto un mondo nuovo da comprendere. Se vorrà giudicare queste opere col metro d'una maggiore o minore piacevolezza, così come siamo abituati a fare per qualsiasi ventaglio o paravento, rischierà di non penetrare minimamente nel complesso mondo della pittura cinese antica, ben più austera e valida.

Non che ad intendere quest'arte sia necessaria una particolare cultura filosofica; ma è necessario ricordare che la pittura cinese è il frutto d'un lento approfondimento di quello « stato di animo » contemplativo che si traduce, poi, in una raffigurazione intensa e poetica del mondo dal quale (in opposizione alla « classica » arte occidentale) la figura umana è esclusa o, quando compare, assume il ruolo assai modesto di commento, alla stessa stregua dei fiori di ninfea o di loto che svettano dolcemente dal primo piano della scena.

Ma più d'ogni altra cosa è da rammentare che questi paesaggi, come tutta la pittura cinese e giapponese, non nascono dalla diretta trasfigurazione del vero: essi sono piuttosto dei « saggi mnemonici » di pittura: e non solo i fantasiosi pannelli dipinti nello stile Wang Meng, ma anche lo spiritoso e nostalgico « Pescatore in ozio » di Shen Chou in cui lo sfondo senza indicazioni è carico di malinconia sottolineata da uno stanco volo di gabbiani, ritmati come note musicali. Perchè, infatti, nè cinesi nè giapponesi conobbero quel che noi chiamiamo la pittura « dal vero ».

Il pittore giapponese (e quindi il cinese da cui deriva) passa lunghe ore della sua giornata nel piccolo giardino, a osservare i fiori e gli uccelli, o se ne va in montagna, ma non porta con sè nè colori nè pennelli: la sua esperienza, « dal vero » è tutta affidata alla memoria visiva e alla meditazione che immagazzinano gli spettacoli della natura, dal variegato volo delle farfalle all'increspàrsi delle acque per l'affiorare d'una carpa gigantesca, al tramonto, oltre la nebbia, alla boscaglia contorta tra le rocce.

Quando l'artista si mette a dipingere, non ha davanti a sè che la preziosa benda di seta o la carta di riso e i colori: più spesso, soltanto (come si vede negli antichi paesaggi cinesi) la mattonella dell'inchiostro di Cina e i pennelli, questi, sì, rigidamente graduati a seconda della funzione che debbono assolvere: c'è il pennello per i tronchi d'albero, quello per le foglie, l'altro, più largo e morbido, per le dolci distese di nebbia che interrompono in modo così caratteristico le montagne altissime.

I problemi della pittura s'affacciano, così, alla fantasia dell'artista nella loro purezza, senza l'intervento del « vero » che, in questo caso, verrebbe a turbare la concentrazione delle facoltà espressive. Innanzi tutto: la composizione. Sarebbe interessante studiare questi paesaggi dal punto di vista dello squadro e degli spazi: sempre se ne trarrebbe la conclusione che essi si sviluppano in senso opposto a quelli occidentali: mentre questi ultimi consideravano lo spazio come un elemento dialettico di fronte alle masse del paesaggio, i pittori cinesi ne ammettono il sicuro dominio sulle poche rocce e sugli alberi profilati come in un erbario: oppure lo investono in un moto quasi di ramificazione, come in gran parte dei poetici passaggi di Wang Hui o di Tao Chi, punteggiati di centinaia di nervosi colpi di pennello a tradurre la vibrazione atmosferica. All'opposto di ciò che avviene nell'arte paesistica europea, il centro del quadro non è mai ciò che più importa: i cinesi e i giapponesi non ricercano certo i solari bagliori di Claudio di Lorena nè l'agitato ritmo di Turner: ma poi, è giusto parlare di « quadro » di fronte a questi pannelli, quasi tutti verticali, esigui come rotuli di « exultet » e altrettanto invitanti ad un « viaggio » dell'occhio dal basso in alto fino a perdersi nelle nebbie dell'orizzonte?

Comunque essi non hanno mai la proporzione squadrata e « classica » di un paesaggio europeo. Questo fatto che potrebbe sembrare puramente pratico, ha invece origine in una particolare e tipica visione dell'artista che ripensa il paesaggio come in un sogno e lo vede svilupparsi verso l'alto, senza limiti e leggi di prospettiva: perchè, insomma, la « terza dimensione » intesa come conquista dello spazio in profondità è annullata, in questi artisti, dal delicato passaggio di tono e dal sovrapporsi delle masse come in una fantasticheria.

Allora non deve sembrare più strano che, cercando un possibile paragone per questi paesaggi estasiati eppure complessi, ricchi d'un mondo naturale in misterioso evolversi, nell'arte nostra troviamo solo qualche disegno di Leonardo, di quelli ch'egli tracciava dall'alto delle montagne, contemplando le valli, le nubi temporalesche e, più su, le cime eccelse: o trasfigurandoli, come in un sogno, dietro l'immagine della « Gioconda »: la sua pensosa fantasia, nutrita di innumerevoli esperienze, nell'atto di sciogliere il canto di fronte allo spettacolo della natura, ne raffigurava, oltre gli aspetti apparenti, la segreta vita cosmica, ne definiva il poetico mistero.

Valerio Mariani

WANG-CHIEN: Paesaggio

● Gli Stati Uniti avranno un centro internazionale librario simile a quello già in funzione a Parigi e a Londra. L'idea è stata lanciata da Leo Shimkin, rappresentante di una Casa Editrice.

I più importanti editori degli Stati Uniti sono stati invitati dal Consiglio degli Editori del Libro Americano a prenotare i locali in un edificio di ventisei piani che sta per essere costruito a New York, e che disporrà di saloni per conferenze e di sale per riunioni, restaurant e di ogni comodità. Al piano terreno sarà aperta una mostra libraria internazionale, a carattere permanente.

DIVAGAZIONI SU UTRILLO

1 E' stato detto, c'è un mito classico dell'opera d'arte e c'è un mito romantico della personalità artistica. Ma è ovvio aggiungere quale dei due oggi predomini. « Un gran lungo secolo quello romantico — era solito dire un amico — dopo centocinquant'anni dura ancora ». Forse proprio per questo, perchè sembra destino del nostro tempo sprofondare nelle sabbie mobili della istanza romantica nella misura stessa che si esasperano le velleità d'evasione, la figura di Maurice Utrillo Valadon si inserisce con pertinenza tipica nell'equivoco psicologico — meglio patologico — che per tanta parte ci nutre.

2 Mi chiedo come ridurre a una misura di verità quello spregiudicato paradiso di Gide che vuole il genio debitore, per tre quinti, allo squilibrio patologico. Una frase di Novalis fa luce in proposito: « tutte le malattie — egli dice — sono simili in questo al peccato, che sono trascendenze ». Ossia, intendo, generano inquietudine, acuiscono la coscienza della colpa, del peccato, del dolore.

3 Ma ogni uomo è malato, inquieto. Ogni uomo soffre di qualche carenza, che è sempre carenza d'amore, esigenza di miracolo: di « restituzione », come direbbe Kirkegaard. Si soffre la fame del pane come la fame di Dio. E ciò che differenzia il genere delle inquietudini — di per sè tutte fraterne, nell'ordine del possibile — non è se non il grado di coscienza. E poeti sono coloro che impegnano la loro inquietudine nella corrente del dramma spirituale, coloro che sanno imprimerle la direzione univoca di quell'unico porto di quiete che è, sempre, *di là*.

4 E' fatica sottrarsi alle suggestioni scottanti di una « leggenda » che, dopo essersi prestata alle variopinte sollecitazioni del giornalismo brillante, è finita, da ultimo, nelle grinfie della speculazione cinematografica (alludo all'annunciato film sulla vita di Utrillo — tratto dal noto volume di Francis Carco — che ha già sollevato un mare di polemiche più o meno private e pettegole).

5 Ma è necessario liberare l'opera di Utrillo dall'alone di dannazione ultraromantica che la circonda, e quasi la opprime con la forza della sua offuscante magia. Voglio dire che bisogna decantarne la ingenuissima validità poetica; la quale, come per un privilegio raro di chiarezza, si pone una volta tanto in perfetta antinomia dialettica con l'oscura urgenza che la promuove: nè quindi deve, in definitiva, destituirla e corromperla.

6 In nessun altro artista contemporaneo trovo infatti, come in Utrillo, una tanto precisa e assoluta inversione (ma è poi drammaticissima, sofferta alternanza) tra i valori dell'esistenza e quelli dell'arte. La prima è per lui legge di spietata necessità (l'agostiniano *non posse non peccare*): è peccato e abiezione, notte di schiavitù e di dolore. La seconda è redenzione e libertà, alba trasognata di effusione lirica, riacquisto improvviso di voce e di visione.

7 Virtù taumaturgica dell'arte, per gli spiriti ad essa predestinati. E' noto come pennelli e colori — dei pennelli che a volte erano le dita o un arnese qualunque a portata di mano, e dei colori che a volte erano il cemento e la calce — riscattassero Utrillo dalle tenebre della demenza. Questa può essere una sciocca curiosità privata, quanto più piccante, ma può bensì testimoniare, per chi consideri nel profondo, della sostanza spirituale del fatto creativo, della sua trascendente natura, del suo *itinerarium ad deum*. Nè ci dispiace ricordarlo, in un tempo che l'agrore polemico induce molti a pensare che si fa arte come si piantano cavoli e cipolli.

8 Per Utrillo dipingere è più che una ragione, sempre alta, di vita: è la sola condizione a salvare la continuità della propria memoria e della propria individuazione qui sulla terra, finchè duri la vicenda dei giorni e delle notti. E' più che un modo di vita: l'unico modo di redimerla, di darle un senso e un destino. Vita come quotidiano martirio, pittura come quotidiana resurrezione.

9 Tra le notti dell'alcoolizzato ripugnante e molesto e i lucori angelici dei suoi quadri (tutta la maggior pittura di Utrillo — fino al '25 — appartiene, io credo, a un unico « periodo bianco ») c'è tutto il misterioso rapporto che intercorre tra caduta e riscatto, tra peccato e innocenza: un salto non misurabile, che soltanto a sensi di luce è concesso interiormente sperimentare. E' il segreto che sostanzia il cuore davvero religioso di ogni opera d'arte: nel significato — limite di opera poetica, sacra all'uomo e alla vita.

10 Per quanto sembri anacronismo in questa nostra stagione votata agli idoli innumeri e diabolici dell'immanenza, è un fatto che Utrillo ci illustra un esempio d'arte *trascendente*, di un'arte cioè che si attua e risolve oltre i mezzi stessi che la sorreggono e l'accompagnano, in una sfera di incanto contemplativo, puro e dolce come le favole di una rinnovata memoria. (Di una memoria, appunto, che ha attraversato Lete e Eunoè, che non sa più le variazioni inquiete del sangue, ma solo le vibrazioni irriducibili della sua fissità).

UTRILLO: La chiesa bianca (1913)

11 Arte e poesia: due forme continue nello spazio dello spirito, che si sollecitano a vicenda e si immedesimano. Come la tecnica e l'ispirazione, come la ragione e ciò che la ragione supera e trascende. Il Virgilio e la Beatrice danteschi: si spiegano e si giustificano reciprocamente. L'esigenza unitaria del nostro concetto di natura non può a meno di questa simbiosi. Un'opera di poesia la cui materia non fosse tutta permeata d'arte griderebbe contradizione e scandalo a chi abbia una qualche educazione estetica. Ma l'opera di Utrillo sembra fomenti appunto quest'assurdo, in virtù di una levità poetica sproporzionata al peso della materia pittorica che la traduce sensibilmente.

12 Scrisse Lionello Venturi, a proposito della « Chiesa bianca », che Utrillo prega più che non dipinga; e mi sembra osservazione tanto vera da potersi applicare, nonchè a un solo quadro, a tutta la sua opera più ispirata. Non v'è dubbio che Utrillo si accosta ai suoi cartoni e alle sue tele come a un'atto di fervida purificazione interiore, con disposizione mistica di preghiera. Che non è la preghiera di un Beato Angelico, che sa la serenità di una lunga e preparata pazienza, ma quella semmai di un Villon o di un Verlaine. Quale potrebbe recitare un dannato, se una luce improvvisa folgorasse l'irrefrenabile notte d'errore.

13 Ecco, se tutto il brulicare blasfemo dell'intrico infernale si fissasse, per prodigio, in un raggio di cielo. Ricorro a questa immagine grossolana (tutto vale, nel caso di questa pittura radicata alla contraddizione, più che l'*esprit de finesse*) per denunciare le straordinarie resistenze che Utrillo oppone. Non c'è dubbio che nella sua opera le interferenze tecniche e stilistiche appaiano inadeguate a formulare un « perchè » estetico immanente.

14 Un quadro di Utrillo tocca il cielo della poesia con una materia che è ancora pittoricamente non diluita, non consumata. Un contorto groviglio di segni, ancora gesticolanti e sanguinanti, si spande in una luce infinita. Il furore infernale della sua pittura è assunto nelle regioni chiare e calme della poesia. Utrillo arriva alla poesia per una misteriosa via di miracolo, la via solitaria della sua dannata querela, per quella perviene alle limpidità estatiche della sua bianca luce. Ripeto, l'incanto di un suo quadro non è, assolutamente, proporzionale alla sua bellezza, anche l'intelligenza critica è affidata a una intuizione amorosa. Come sempre, si dirà: ma qui essa rifiuta addirittura di prestare ogni relativo contorto. Poesia senz'arte quella di Utrillo, poesia senza bellezza. O meglio, senza più sapore, piacere, immagine di bellezza.

15 O Utrillo non ha uno stile, oppure gli appartiene solo quello perfetto che il Flaubert si finse a modello ideale: lo stile, appunto, che sa di nulla e di tutto, come l'acqua (così come la tavolozza di Utrillo si compendia in un solo colore, il bianco).

16 Ma rimane pur vero che cento altri pittori danno un godimento estetico maggiore che non Utrillo. Forse non è nato pittore come altri: è nato semplicemente poeta. Di fronte a un suo quadro non provi alcun senso di meraviglia, se non quello naturale e supremo del miracolo.

17 Si spiega come per molti Utrillo sia « uno che non sa dipingere, eppure... ». In questo caso un « eppure » vale più della « pittura ». Ricordo di un mercante d'arte che qualche tempo fa cercava disperatamente un Utrillo da acquistare. « Ma subito, subito » diceva; e si arrabattava per Firenze, dove di Utrilli veri ce n'è pochi (meno che di falsi) e non stanno al mercato ma nella raccolta Contini - Bonacossi. Ripenso a quel tale, (che per parte sua probabilmente cercava di fare soltanto un discreto affare) come alla immagine commovente della segreta fame di poesia, che inconsciamente tortura questa nostra età sconsacrata.

18 E' chiaro, non confonderemo la pittura di Utrillo con uno dei molti esempi di arte « primitivistica » e « infantile », con una delle molte esercitazioni di arte automatica, priva di consapevolezza interiore e di passione umana, che sempre più di frequente ci vengono ammannite da autentici fanciulli di dieci anni come da meno autentici giovanotti di settanta. Ma non importa richiamarsi alla secolare retorica del poeta-fanciullo, per capire che un fanciullo Utrillo è, e un fanciullo malato, per giunta.

19 C'è in lui una così profonda e sincera angoscia drammatica, tale da conferirgli il privilegio di una esemplare maturità dello spirito. Un fanciullo, ecco, come ebbe a dire il Béguin di Verlaine (un « maledetto » anche lui, come Utrillo): « Se mi si chiedesse di definire il Verlaine in due parole, credo che sceglierei il termine di fanciullo, ma di un fanciullo saturo di amara esperienza, d'una conoscenza quanto mai matura di ciò che è umano, senza tuttavia mai perdere la nostalgia dell'infanzia e il vero spirito dell'innocenza ». Un tale fanciullo è per noi Utrillo. E la sua pittura rimane come il paradiso non mai abbastanza azzurro impetrato per grazia dai segni della sua tragica inquietudine.

Silvano Giannelli

UMANITÀ DI GOETHE

Un primo presentimento della genialità di Wolfango Goethe apparisce in *A luna* (pubblicata nelle Canzoni di Lipsia, 1770), salutata come « sorella della prima luce, immagine della tenerezza in lutto » (« Schwester von dem ersten Licht, Bild der Zärtlichkeit in Trauer »). Ma più importanti si palesano subito le liriche che disvelano, oltre che l'istinto geniale del poeta, la aderenza del Goethe allo *Sturm und Drang* (periodo che va dal 1763 al 1789 e che prende il nome da un'opera di Friedrich Maximilian Klinger, del 1776). Esse sono, specialmente, il *Canto di tempesta del viandante* (1772), il *Canto di Maometto* (1774) e il *Prometeo* (1774) che furono composte a Strasburgo. Il poeta doveva rimpiangere l'amore per Federica Brion (conosciuta col Wieland a Sesenheim nel '70) e non riusciva a riacquistare la calma del cuore se non « all'aria libera, nelle valli, sulle alture, per i campi e per i boschi », cercando « il vasto mondo e la libera natura »; fu allora « sorpreso in via da un temporale spaventoso » e volle sfidarlo. Nacque così un canto che è tutta una celebrazione della forza creatrice del genio e un'alta invocazione alle Muse e Càriti perchè gli rafforzino il calore dell'anima nella sua ascesa incontro a Febo Apolline. Perciò il *Canto di tempesta del viandante* è il canto in cui la personalità del Goethe si libra al di sopra della terra e dell'acqua, pareggiandosi agli dei in tutta libertà. Ed avverrà ancora, nel *Prometeo*, che gli dei gli si palesino inutili e vani.

La tempesta della natura indemoniata diventa la tempesta di un'anima esaltata dalla sua interna accensione lirica. Si afferma cioè una volontà titanica, tesa a frantumare le catene che la infrenano per aprirsi, con liberi versi, libera via. E' insomma la *Freiheit* dello *Sturm und Drang* che sale dal *Canto di tempesta del viandante*; è la anima germanica che tumultua, irrompe ed estua, sciogliendosi nel canto di gloria della volontà umana. Il quale diverrà poi, nel *Canto di Maometto*, il canto di gloria dell'Idea che, nata « nella mente di un uomo », come fiume sgorgato dalla roccia, si ingrossa per via fino alla meta: e « un'intera progenie esalta ».

Rispetto al ruggito echeggiante nel *Canto di tempesta*, il *Maometto* è sciolto in un senso di adombrata saggezza e armonia: « irrefrenabile e con fragore » il fiume procede, ma è umano ed apre le braccia ad accogliere « i suoi fratelli, i suoi beni, i suoi figli ». C'è qui la potenza che viene dal mondo della natura, lo valica, lo alimenta e lo illustra nell'opere sue. E la stessa tensione d'animo espressa nel *Canto di tempesta* (stato d'animo teso a sfidare la furia degli elementi e a celebrare l'umano potere) raggiunge il suo acme nel frammento lirico del *Prometeo*, che rivela una tempesta ben maggiore di quella degli elementi sconvolti. In esso ruggisce l'anima titanica, in tutta la sua potenza, uguale agli dei « nel soffrire, nel piangere, nel godere e nel gioire ».

Nelle tre liriche fin qui accennate vi è la pienezza passionale, l'impeto lirico, torbido e soverchiante, dello *Sturm und Drang*; vi è il Goethe *Stürmer*, che si trova anche nelle liriche *Ganimede* (1775), all'*Auriga Kronos* (1774), *Canto mattinale del pellegrino* (1772), *Canto serale dell'artista* (1774). Ma si tratta appena, consentirà il Croce, di barlumi, giacchè tra tutte meglio risponde all'*Auriga Kronos*. Qui l'esistenza è veduta tra il salire e lo scendere di una pesante vettura da monte a valle; è veduta come vasta, magnifica visione percorsa da l'« eterno spirito, presago di eterna vita ». La celebrazione della vita infatti, nel suo nascere e morire, è legata appunto a un'ispirazione *Sturm und Drang* e si riconnette, per questo verso, al *Prometeo*, al *Canto di tempesta* e al *Maometto*. Ma il petto del Goethe, agitato da un demone cieco, dovrà presto assaggiare le acerbezze di un profondo tormento spirituale, di una profonda crisi interiore, dalla quale uscirà trasfigurato in luce di fede e di moralità.

Al gruppo di liriche ora accennato si contrappone infatti un altro gruppo, nel quale si discopre un Goethe che tenta di uscire dalla crisi di tormento che lo tiene inchiodato alla terra; si discopre il bisogno di un più calmo lirismo. E' qualche cosa come un ponte di passaggio dalla forza bruta, irrazionale, alla luce di una rasserenata contemplazione della natura; è l'ascesa dello spirito dalla terra al cielo, al cielo del *Faust*, diremmo, anche se il Borgese abbia scritto che Faust « non supera un peccato se non per cadere in un altro » (G. A. Borgese, *Saggio sul Faust*, Treves, 1933, pag. 150). E noi vedremo, infatti, il Goethe ribelle agli dei, sottomettersi e riconciliarsi ad essi, il che avverrà nel periodo di Weimar. Presto, insomma, si vedrà maturare qualche cosa di nuovo, perchè egli già « vive un'esistenza simbolica » (lett. del Goethe a Carlotta von Stein, 10 dicembre 1777): « Il mondo reale che viene a imporglisi, gli riesce molesto e lo turba, vuol dargli ciò che ha, ma in modo diverso... ». E il nuovo appare nel *Viaggio invernale nello Harz* (che trovo egregiamente esemplato in Bonaventura Tecchi, *Sette liriche di Goethe*, Laterza, Bari, 1949), dove il Goethe mostra i termini del tormento. Il Tecchi stesso scrive: « senza dubbio nel dicembre del 1777, a due anni e più dall'arrivo a Weimar, il « tormentato intimismo » da cui era nato il Werther, era stato già superato nell'animo del suo autore. Il periodo che divide il 1777 dal 1774 è assai breve, ma fitto di avvenimenti intimi che contarono molto nella vita di Goethe: l'amore per Lili Schönemann, che, per lo meno, portò il « selvaggio » rappresentante dello *Sturm und Drang* in mezzo alla società borghese di Francoforte, lo costrinse alle forme esterne, ai contatti, alle cortesie dei salotti, anche se il vecchio « titanismo » continuava a ribollire, indomito, entro di lui ». Inoltre gli incarichi, le responsabilità « e soprattutto l'amore per Charlotte von Stein, il quale completerà, con ben altra efficacia, l'opera di Lili Schönemann... tutto questo indica che la « salute spirituale » era già, nel 1777, nell'anima di Goethe » (Cfr. Tecchi, op. cit., pp. 25-26).

Del resto anche il Bottacchiari notò un progresso nelle liriche *Gesang der Geister über den Wassern*, *An den Mond*, nei *lieder* di Mignon, in *Grenzen der Menschheit*, ecc. (Cfr. *Storia della letteratura tedesca*, Roma, Perrella, 1941, pag. 155), che appartengono a « un periodo di preparazione, in cui il Goethe cercava una nuova via verso un'arte più calma e serena che doveva essere quasi in contrasto con la febbre scomposta degli scritti della prima giovinezza » (Bottacchiari, ivi). E il Tecchi, a sua volta: « nel 1777 Goethe aveva certo superato la fase dello *Sturm und Drang*, era già in clima diverso »... (Cit. 28), il quale clima è palese nella lirica *Alla luna* (1778), che mostra il poeta orientato verso un più comprensivo pensiero della vita umana. Il Tecchi anzi rileva dalla citata lettera alla Stein lo stato d'animo di umiltà che troviamo nei *Limiti dell'umanità* e nel *Canto degli spiriti sopra le acque*: scrive infatti Tecchi che nelle parole del Goethe c'è « un anticipo preciso allo stato d'animo di *Grezen der Menschheit* e *Gesang der Geister über den Wassern* » (67). E infatti nel *Canto degli spiriti sopra le acque* (dovuto al suo viaggio in Svizzera - 1779) il Goethe si sente commosso « da tutto ciò che è grande » nel mondo della natura e che, perciò stesso, non trascorre oltre come l'acqua, cui il poeta pareggia l'anima dell'uomo: non trascorre oltre come il vento, cui è pareggiato l'uomo destino.

E' in lui il sopravveniente senso di calma che lo porterà, nei *Limiti della umanità* (1781), a gettare la maschera del ribelle tenuta nel *Prometeo*. Ora egli, con « brivido infantile », bacia l'estremo lembo della veste di Giove, quando « con placida mano dalle nubi volgenti semina lampi », perchè sa che l'uomo non deve mai « misurarsi con gli dei ». La rivolta di « Prometeo », che foggia in solitudine una stirpe uguale agli dei, non c'è più, in lui; ora c'è l'uomo con la sua cosciente *Menschheit*. Perciò, alla domanda: « Che cosa distingue gli dei dagli uomini? », risponde che davanti ai numi scorre un fiume eterno (il tempo) e che « noi solleva l'onda, inghiotte l'onda e noi affondiamo », poichè « un piccolo cerchio limita la nostra vita ». Anche, in *Grenzen der Menschheit*, « la parola, nota il Tecchi, suscita vastità immense, evoca distese di mari, generazioni e serie di generazioni, chiama nuvole e venti, raggiunge altezze vertiginose, cala in profondità che inghiottono » (ivi, 88). Si è dunque molto innanzi sulla via della nuova umanità del Goethe, giacchè il concetto dell'uomo, nei *Limiti dell'umanità*, non è più quello espresso nel *Prometeo*. Non c'è più l'uomo gonfio di orgoglio, c'è l'uomo disposto a compiere opere di bene, per elevarsi con la luce dello spirito alle eccelse vette della virtù e del sapere. Un tale cammino, sulla via del progresso spirituale (la « salute della anima », dice il Tecchi) del poeta, prelude a quello che Vincenzo Errante riconosce compiuto dal Goethe del « Prometeo » al Goethe del *Prologo in cielo*, dove c'è, secondo l'Errante, « la calma raggiunta nella sublime sicurezza dell'uomo e dell'artista vittorioso » (Cfr. *Il mito di Faust*, Bologna, 1924, p. 255). Egli che non accordava, si è visto, un potere agli dei, già nel 1778 scriveva alla Stein: « un anno fa, a quest'ora, ero sul Brocken e chiedevo allo spirito celeste molte cose ora compiute » (lett. del 10 dicembre 1878). L'anno precedente è quello della lirica *Viaggio invernale nello Harz*, che si apre con l'invocazione al suo canto perchè si libri in alto come l'avvoltoio, e si chiude col riconoscimento che « un Dio ha tracciato ad ognuno la propria via ».

Il motivo dell'acqua è ripreso nella lirica *Der Fischer* (Il Pescatore), in cui le onde salgono con cheto mormorio. Il pescatore ne ascolta il ritmo, che diviene il canto di una ninfa emergente rorida dalle acque. Qui si avverte il senso del mistero e dell'ignoto e l'anima dell'uomo è tutta concentrata nell'audizione del canto della sirena. In questa poesia, scrive il Croce, « domina l'attrattiva misteriosa dell'acqua; ma l'acqua è qui, tutto quanto seduce e perde l'uomo » (Cfr. B. Croce, *Goethe - con una scelta di liriche nuovamente tradotte*, Laterza, III Ed., 1939, pagina 214, nota). Tutto quanto seduce e attira l'uomo, perdendolo, è certo da vedersi nel dolce canto della rorida ninfa, ma ora il poeta è sciolto dalle lusinghe del mondo, è anzi pervenuto ad una valutazione etica di segno kantiano. E' la riposata armonia spirituale cui il poeta aspirava nel primo periodo di Weimar, raggiunta alfine durante il viaggio in Italia (1786-1788). Il soggiorno in Italia segna infatti il punto di arrivo nella ispirazione poetica del Goethe. Sicchè nelle liriche *Weltseele* (Anima universale), che è del 1798, e in *Eins und Alles* (Uno e tutto), che è del 1821, si affaccia la vita dell'universo nel suo fluire di complessa, vasta ed eterna vicenda. Tutto ciò che popola l'universo discopre al poeta la sua anima profonda e sotterranea. Per ritrovarsi nell'infinito universo, dirà in *Uno e tutto*, l'uomo singolo facilmente sparisce; sparisce perchè sa che « invece dell'ardente desiderio, della selvaggia volontà, delle gravi esigenze, del duro dovere, c'è la gioia di abbandonarsi »; c'è la gioia di perdersi e fondersi col tutto come in un estremo abbracciamento.

Sono questi gli aspetti più salienti (da noi appena accennati, per brevità) della lirica goethiana, nella quale si alternano cieli e terre, albe e tramonti, chiari di luna e lievi soffi di vento insieme, vedemmo, con l'infuriare della tempesta e il ribollire dell'anima dell'uomo fatto simile agli dei. Ma l'uomo si è poi evoluto da questa primitiva e giovanile concezione, pervenendo ad un ideale di umanità e di saggezza, nel quale la libertà che si riconosce all'uomo è intesa nell'ambito delle leggi e dell'armonia dello spirito. Siamo dunque alla nuova umanità di Goethe, cioè al concetto di una libertà che non è affermazione disordinata di una volontà irrazionale, ma conclusione vittoriosa di una continua lotta combattuta nell'intimo per conquistare giorno per giorno la propria *Freiheit*. Così come si esprime in proposito « Faust », lanciando, poco prima di morire, la sua sfida a Mefistofele: « Questa è l'ultima conclusione della saggezza: soltanto si merita la libertà e la vita colui che la deve conquistare giorno per giorno ». E' la vittoria della ragione sugli istinti primitivi dell'anima irrazionale. E', infine, la lezione di umanità che scaturisce dalla poesia del Goethe, anche se le liriche dell'ultimo periodo sentano un po' troppo del concetto filosofico e, perciò stesso, perdano sul terreno dell'arte. Ma qui importa segnare il punto della conquista di un'ideale di saggezza e di umanità

Angelo Mele

● Tra i nuovi libri di narrativa inglesi vengono segnalati: « Feast is Finished » di L. Robins, « Helen Enchanted » di G. Woden, « Bow to the Storm » di M. Howard, « Black Parrot » di O. Lethbridge, « Pleasure Island » di W. Maier, « Lovely Year » di P. Mannin, « Indian Summer » di N. Sharpe.

UTRILLO: Il cabaret del « Lapin agile »

L'Edipo di Strawinsky

Il giudizio aristotelico, che additò nell'*Edipo re* sofocleo l'opera esemplare del teatro tragico greco, è stato sostanzialmente condiviso da innumerevoli critici e lettori d'ogni tempo e paese. L'*Edipo* è stata anche la tragedia greca più ammirata e più rappresentata, dal Rinascimento ai nostri giorni: vi si è riscontrato da un lato la manifestazione più tipica del pessimismo ellenico (delitti innocenti, nullità dell'umano, inesplicabile precipitare di impenetrabili forze divine), dall'altro la più perfetta espressione dell'arte drammatica in assoluto, per altezza di tono e insieme per vigorosa densità e sapiente compattezza costruttiva. Questa esemplarità dell'opera come in sè piena potrebb'essere considerata da un lato insofferente d'ogni rielaborazione, dall'altro capace, per l'universalità stessa dei motivi ideali, di sprigionare con feconda ricchezza nuovi ripensamenti e interpretazioni.

Questo aspetto vitale del dramma greco ha colpito il sentimento e la fantasia del più grande musicista contemporaneo. Igor Strawinsky ha voluto concentrare nella forma musicale dell'oratorio, nella fusione di parola e suono, il suo « sentimento » dell'*Edipo*, e, prescindendo da qualsiasi interesse della favola, supposta come universalmente nota, attrarre lo spettatore nel cerchio magico della sublimità, con un linguaggio e un « contegno » aderente allo spirito più riposto della tragedia e intonato a quella sorta di monumentale fissità con cui essa sta incisa nel patrimonio dello spirito umano. I chiarimenti con cui il musicista precisa i suoi intenti sono un nobile documento d'uno spirito geniale, pienamente cosciente del proprio lavoro creativo. Strawinsky si pone innanzi tutto il problema della presunta limitazione che la libera fantasia del creatore patirebbe nel calarsi in forme consacrate, e nega recisamente che l'autoimposizione d'un limite sia una limitazione della personalità. L'osservazione estetica è acuta e pienamente accettabile. Il presunto limite è in realtà la *forma* naturale dell'ispirazione, non meno di quanto lo schema preesistente del sonetto o della canzone lo sia per la fantasia d'un Foscolo o di un Leopardi. L'adozione di forme consacrate vuol conferire all'*Edipo* una augusta arcaicità, una sorta di atemporalità di dramma esemplare. A tale intento è del pari dovuta l'adozione della lingua latina per il testo letterario dell'oratorio. Anche a questo proposito le dichiarazioni del musicista sono chiare ed esplicite: « Ho sempre pensato che negli argomenti sublimi s'imponesse un linguaggio speciale, diverso da quello d'ogni giorno... Mi fermai al latino, lingua non morta ma pietrificata, divenuta monumentale e immunizzata contro ogni trivialità. Così la riduzione della tragedia greca (del Cocteau) fu tradotta in latino da Jean Danielou e costituì il libretto dell'*Oedipus Rex*. Sempre in quest'ordine di idee vanno considerati gli elementi scenici, di secondaria importanza e tuttavia indicati con cura nelle didascalie: « i personaggi *abitano* i loro costumi, le loro maschere. Non fanno movimenti se non delle braccia e del capo. Debbono avere l'aspetto di statue viventi ».

●

Sebbene i presupposti e i propositi dell'opera strawinskiana presentino un palpitante interesse, è chiaro che l'esame più impegnato dovrebb'essere rivolto ai concreti resultati estetici raggiunti dal musicista. E', crediamo, superfluo insistere sulla celebrazione dei pregi di quest'opera insigne, dalla grandezza della concezione d'insieme ai singoli effetti ottenuti con un rigore di ritmi che non esclude la genialità degli spunti, con un prestigio di tessiture foniche (specialmente vocali) di emozionante suggestione. Ci limitiamo a pochissime indicazioni degli aspetti, secondo noi, meno positivi del capolavoro, rinunziando a svolgere i nostri rilievi con l'ampiezza e la profondità che l'opera stessa richiederebbe.

L'intrusione dello *speaker* nel tessuto connettivo della partitura musicale appare come una concessione a un certo gusto contemporaneo, che frange e smonta la solenne aura di distacco in cui l'opera vuole librarsi. Per quanto commosse possano essere le parole dell'annunciatore, per lo più narrative, interpunte da brevi commenti, esse non fanno che cercare dall'esterno, al di fuori cioè della comunicatività musicale, una comunicazione dello spettatore col dramma. Sono un elemento allotrio e in certo senso intellettualistico, riscattato soltanto qua e là da un sostrato ritmico e timbrico orchestrale che resiste sotto il recitato.

Dalla banalità di quel latinetto discorsivo, piatto, quasi macaronico, viene frustrato l'assunto della « sublimità » cercata nell'uso del linguaggio desunto. E questa è colpa del Danielou.

I commentatori mettono in luce taluni effetti ritmici suggeriti dalla prosodia latina. Ma l'osservazione è resa invalida dalla constatazione d'una troppo frequente e spesso insopportabile forzatura proprio di quella prosodia, per cui, ad es., a parte l'accentuazione francese (!) di molte parole latine (si sente insistentemente *oraculà oraculà*), la confessione « uccisi » (*cecìdi*) di Edipo viene curiosamente cangiata in « caddi » dall'accentuazione che seconda la figurazione musicale. Il nome stesso del protagonista è ora parossitono, ora sdrucciolo.

In un'analisi dei valori più propriamente musicali dell'oratorio non è qui luogo di addentrarsi. Spesso si lamenta la mancata fusione di elementi disparati: gli accenti operistici di melodramma ottocentesco a cui è ridicolo attribuire un intento parodistico, e i più vari elementi « appartenenti a un fondo comune della musica europea » non sono sempre così annegati nella realtà della nuova creazione da non essere riconoscibili e individuabili in una loro autonomia, resistente alla temperatura di fusione.

Filippo Maria Pontani

LIBRI INGLESI

● *E' uscita l'ennesima edizione inglese della* « Vita di Benvenuto Cellini ».

Questa volta è una graziosa edizione tascabile della Phaidon Press, nella ben nota traduzione di J. A. Symonds.

Noi in Italia non possiamo supporre quanto questo libro sia stato e rimanga popolare presso gli anglo-sassoni che amano includerlo in tutte le loro serie di classici popolari (Come non conosciamo il favore che presso quei popoli gode, ma per altri motivi, il « Decamerone » *di Boccaccio; mentre da noi, essendosi affievolito l'interesse per quel genere di licenzioso e ridanciano, ma forse per il testo arcaico, quasi non si legge più, e per conseguenza non si apprezza più nemmeno Boccaccio.*

Ma la « Vita del Cellini », *e ci fa piacere rilevarlo, è divenuto un libro di consultazione inglese. Il romanzesco intrecciato con le vicende d'arte del tardo Rinascimento, la discorsività priva di retorica, della narrazione, l'autenticità dei fatti esposti tutti di prima mano, le ansie creative registrate volta per volta da un personaggio così illustre ed anche così avventuroso, tutto ciò esercita un fascino perenne sul lettore straniero.*

● *La lirica inglese è prolifica: non si dice tanto in America, quanto in Inghilterra. E procede come so volesse da una stagione all'altra, non solo progredire, ma rinnovarsi. Col ritmo presente sembra che voglia andare a precipizio.*

Or ecco una nuova antologia intitolata « Poetry of the Present », *dovuta alla percezione del compilatore e ben noto critico Geoffrey Grigson. Essa racchiude il periodo che va dal trenta a noi, e parte da T. S. Eliot. Però nessuno dei poeti inclusi è nato prima del* 1904.

● *I* « Quattro Bronte » *sono passati alla storia da un pezzo: e non solo letteraria, ma a quella passionale dei curiosi di tutto il mondo. Questi ultimi anni sono stati fruttiferi per ciò che li riguarda; si dice fruttiferi per il copioso materiale inedito rinvenuto, specie quello attinente alla biografia tuttora misteriosa delle molte discusse tre sorelle, e del fratello Branwell, spentosi giovanissimo.*

E' uscito recentemente pei tipi della Oxford University Press un nuovo studio critico-biografico dei quattro personaggi, intitolato appunto: « The Four Brontës » (I Quattro Bronte). *Essi sono visti a fondo, non isolatamente, ma collettivamente nell'ambito della cerchia familiare. Tutti vi guadagnano nei tratti caratteristici. Risulta appunto da quest'analisi che Carlotta ed Emilia furono i due caratteri che godettero di una certa supremazia, e influenzarono gli altri, senza essere a loro volta influenzate, malgrado la loro sottomissione alla grigia atmosfera paterna.*

● *Marcel Proust, se viene perdendo terreno in patria, è riuscito a mantenere accesa la sua reputazione (e diremmo, la sua attualità) nei paesi di lingua inglese. Ecco ora uno studio assai acuto e profondo della sua opera. E' dovuto alla penna del prof. F. C. Green dell'Università di Cambridge. Ha per titolo* « The Mind of Proust »: *interpretazione particolareggiata di* « A la recherche du temps perdu ». *E' un'analisi intelligente del ciclo famoso, resa più persuasiva dall'attitudine di simpatia dell'autore per la mente di Proust. Tutti gli accorgimenti stilistici vengono messi in rilievo mediante citazioni, sia del testo francese, sia dell'equivalente inglese; e così risalta ancora maggiormente il cronista delle passioni eterne, il creatore di caratteri memorabili; lo scrittore smagliante, l'immaginifico e l'acquafortista di una società ormai svanita.*

G. N.

D'ERRICO E SQUARZINA

L'*oggetto* a cui s'intitola il dramma di E. D'Errico (Teatro dell'Ateneo), è un indefinibile relitto metallico, che un piccolo sordomuto, figlio di una donna di servizio a mezza giornata, porge a Carlo Franti. Carlo ha poca pazienza e, lì per lì, non concede attenzione alle insistenze dell'infelice; ma, quando un amico, vecchio coloniale, il colonnello Rocchi, gli narra le disavventure capitategli in seguito alla perdita di un amuleto, e sentenzia che ognuno, nella vita, s'imbatte prima o poi nell'*oggetto* taumaturgico e propiziatore, a Carlo balena l'idea superstiziosa che il cerchietto del bambino sia appunto un talismano; lo ricerca, se lo appropria, lo custodisce su di sè. Da quel momento, tutto cambia. La moglie, un'insopportabile tiranna bigotta, una donna Prassede depositaria di una sua particolare versione dell'idea cristiana, comunica al marito di aver deciso di ritirarsi in un ospizio religioso; la categoria di impiegati statali di cui fa parte Carlo, vince una causa contro lo Stato, e Carlo dovrà riscuotere una bella somma di arretrati; nella vita di lui, entra improvvisamente un'illusione di giovinezza, Irene, un'intellettualoide eccitata ed eccitante. Essa, cicala dedita al canto, trova nel formicone risparmiatore involontario, chi sarebbe disposto a farle pubblicare una raccolta di poesie, con discrezione, tatto, pudore trepido: un contorno di antiche virtù che ha sempre il suo buon effetto: e sia commozione, sia interesse, sia curiosità intellettuale, Irene si mostra arrendevole alle speranze del rinato *monsù*.

L'autore, fino a questo punto, ha giocato correttamente con la realtà e con la fisima. Diremmo che lo sforzo più onesto e intelligente della commedia, e vero indice di qualità narrative non comuni, è stato impiegato dal D'E., nel separare la propria responsabilità da quella di Carlo. Il personaggio può credere nella virtù dell'amuleto, ma l'autore offre al pubblico le giustificazioni e le premesse atte a spiegare gli eventi fuori d'ogni superstizione; naturalmente, chiede con garbo e gli si accorda volentieri quel minimo di coincidenza e di caso, donde prender le mosse. Così, per esempio,sappiamo dalla madre del sordomuto, che il fanciullo, quando trova oggetti che non conosce, li sottopone con insistenza all'attenzione dei presenti; sappiamo che la causa impiegati-Stato si trascina da anni, e può risolversi da un momento all'altro; sappiamo che Irene è una ragazza corrotta, che va a caccia di esperienze assai volgari, non senza far uso di mimetismo sentimentale; e la moglie di Carlo è da tempo in relazione con un religioso, consigliere spirituale, a cui si può far risalire, meglio che al cerchietto, la responsabilità della decisione presa. Che, sotto sotto, l'*oggetto* simboleggi una fede latente, appigliandosi alla quale anche il più disperato degli uomini può illudersi di modificare il destino, non guasta molto e non offende nessuno; così come risultano ingenui e innocui i filosofemi del vecchio coloniale, al quale si potrebbe concedere anche di peggio, in considerazione della mutilazione, delle libagioni eccessive, della perdita della ragione esistenziale, che egli commenta senza le acutezze pirandelliane ma conscio del Pirandello, e non ignaro di Sartre e C., attenuati da una certa serenità e buon senso. In questo tipo di invenzione, il culmine è raggiunto quando tutti gli amici, riuniti per festeggiare il felice ritiro della moglie di Carlo, ed espresso scherzosamente il comando che il talismano dell'ospite procuri una torta con crema e panna, odono una scampanellata e vedono comparire, appunto, la torta.

Il pensiero che un tema di questo genere avrebbe scatenato la fantasia di Eduardo De Filippo, e che, tutto sommato, era già stato precorso per più riguardi dall'autore napoletano, non toglie nè interesse nè merito all'invenzione del D'E., ma fa poi rimpiangere che le possibilità del grottesco siano state sopraffatte da velleità tragiche. Infatti, da questo momento tutto precipita. La torta è stata portata per sbaglio: era aspettata al piano di sopra da un maturo industriale che si presenta, ricupera una porzione di dolce, si avventa su Irene con sicumera corrispondente all'importanza economica di amoroso « tardone ». Sol che la tattica del capitano d'industria fosse meno avventata, Irene cederebbe; e lo viene a dire al povero Carlo, quasi scegliendolo tra i due. L'uomo si esalta: dunque, anche lui è qualcuno; ritrova una personalità e tanto orgoglio, che getta dalla finestra, in un deposito di spazzatura, l'amuleto prezioso. Primo errore d'umanità: almeno per difetto di giustificazione, il gesto appare meccanico, non convince. Naturalmente, tutto si rovescia. Il ministro ricorre contro la sentenza favorevole agli impiegati, e il pagamento è sospeso; la moglie riappare (ma benintenzionata; spinta da sollecitudine per il marito, le cui stravaganze sentimentali ha conosciuto da un giovine innamorato di Irene); Carlo è minacciato di morte dal rivale esasperato; Irene mostra di non voler condurre troppo innanzi il suo giuoco. Vedrà anche il lettore, che qui il rapporto tra l'azione scenica e l'amuleto diventa o simbolo sproporzionato, o meccanismo determinante. In breve, Carlo si precipita a ricercare il suo cerchietto tra la spazzatura del cortile, vi annaspa dentro delirando, non trova niente, torna affranto, accecato, soffocato dal polverone e dal sudiciume, trangugia una sorsata dalla prima bottiglia che gli càpita tra mano, muore tra spasimi atroci perchè ha bevuto acido muriatico.

Insomma, una condizione umana affrontata con lo spirito di un Bersezio abilmente complicato da esperienze crepuscolari, pirandelliane, esistenzialiste (ma garbatamente fuse, come in ogni dramma che si proponga di esser moderno e interessante, senza voler innovare alcunchè); un clima di struggimento e consunzione non abbastanza consunta, di viltà non tutta avvilita, di dappocaggine culminante nella ribellione mentre poteva essere riscattata dalla rassegnazione, sono risolti mediante un feticismo tragico, con ambizione ad effetti fortissimi, protagonista il caso — un acido per lavandini, — mentre il dramma spruzza in tutte le direzioni ben altri acidi, il cui effetto si sarebbe studiato volentieri sino in fondo. A nostro giudizio, la deformazione progressiva del tono e degli intendimenti, pregiudica il significato e la forza ideale del dramma. Esso cangia sotto gli occhi, e mentre ti sforzi di capirlo e stai per coglierlo nel suo aspetto momentaneo e immediato, è già un'altra cosa: un adagio di violini in sordina, che, per successive aggiunzioni ed esclusioni, si trasforma in concerto di banda paesana. Il che potrebbe anche essere nuovo, se di tali novità si sentissè il bisogno: ma, come apprezzare una discesa da Gozzano al Grand Guignol? Soggiungiamo che, scena dopo scena, ogni momento del lavoro ha una propria forza teatrale, purtroppo affievolita dal vicinato di altre forze, il cui giuoco collettivo non dà una componente poetica precisa e determinata. Se dovessimo disegnare un diagramma del lavoro, penseremmo al corso di un mortaretto, che avviatosi alla conquista dell'altezza dove esplodere, seguita serpeggiando sull'orizzonte, spetezza, scoppietta e muore in una stecca pirica, deludendo.

Ma il D'E., alla sua prima prova teatrale importante, ha già vinto. Intanto, le ambizioni palesi del dramma, non ne hanno soffocato quel minimo di vitalità e di semplicità tradizionali che, almeno nel nostro concetto, debbono persuadere il capocomico alla scelta e il pubblico all'applauso. Sovrastrutture intellettualistiche e preziosità tecniche, come la permanenza di tutti i personaggi nel fondo scena, e l'impiego quasi cinematografico di essi, non sono apparse così essenziali, da farci temere che il D'E. non saprebbe muoversi fra le tre pareti: civetterie cattivanti indici di eclettismo; arruffianature perdonabili, a cui forse il D'E., smaliziato quanto deluso conoscitore dei contemporanei, avrà creduto di ricorrere per farsi rappresentare almeno in sedi sperimentali. E, in fondo, aveva ragione.

Tra gli attori, segnaliamo S. Randone (Carlo. Ma gli legheremmo le mani, almeno alle prove), e L. Natalini (Teresa, la servotta), già notata per altre interpretazioni lodevoli. L. Squarzina, regista, è stato progressivamente raffinato, acuto, potente; ma forse ha trasceso qua e là le intenzioni dell'autore, come in quella sparata della serva, che, da sommesso borbottio di umile scontenta, è stata amplificata in invettiva da comizio: grave errore di gusto e di misura.

●

Le cui origini abbiamo ben capito al teatrino di S. Stefano del Cacco, ascoltando la lettura del dramma dello stesso Squarzina, vincitore del premio Gramsci. Vittorio Gassmann, più atletico che mai (e bravissimo), ha dato tre ore e passa di fiato a una ventina di personaggi, i quali, per circa un'ora (cioè, per un atto e mezzo), hanno detto cose belle e utili, vivendo da sfollati nei locali dell'*Esposizione Universale* (ex '42). La polemica, anche soltanto nella trovata fondamentale, era già così carica di poesia e di indicazioni o denunce sociali, che credemmo lo Squarzina bene avviato alla meta che scopertamente egli si propone e che tutti gli invidieremmo: la consacrazione a poeta degli umili e, magari, a rivendicatore dei loro diritti. Ma quando il dramma, da rivendicazione fatta per suggerimenti efficaci, è diventato espressione cruda di vendetta per torti, anzi schifosi delitti male escogitati, mal detti, e addirittura storicamente inesistenti così come artisticamente impossibili (si assiste a una strage di poverelli, nell'Esposizione occupata dalla forza pubblica per conto di speculatori protetti dai maggiori interessati alla buona riuscita turistica dell'Anno Santo), allora, senza drammatizzare, ci siamo domandati se Gramsci, che « ebbe tanto interesse per il teatro », non avrebbe anch'egli definito questa dello Squarzina, oltre che errore politico, brutta commedia.

Vladimiro Cajoli

● Sono stati tradotti in tedesco l'opera « La pelle » di Curzio Malaparte con il titolo « Die Pest von Neapel », in inglese « I due impostori » di Daniele Varé (The two impostors), in francese « La foresta meravigliosa » di Antonio Amante.

« L'oggetto » di Ezio D'Errico. Scena unica di G. Polidori

LA RADIO

H. H. H.

Il campo ove la Radio ha meglio seminato è, senza dubbio, quello della musica. A questo proposito, ricordo, non senza commozione, una mia vecchia padrona di camera mobiliata, nella dolce stagione universitaria: una donna intelligente ma incolta, apparentemente rozza, e presumibilmente poco incline agli ozi musicali, compresi quelli della facile canzonetta. Ella, per mia insistenza, acquistò un apparecchio. L'avevo convinta che la radio fosse ormai necessaria alla sua attività, data la concorrenza di altre case, dove gli studenti trovavano anche quel comodo e quel conforto, a parità di spesa. Resistette finchè potè, obiettando che gli studenti vogliono soprattutto mangiar bene; ma, vedendo che io mangiavo poco, che altri pensionanti non si presentavano, fece il gran passo, e con tali cautele, che misero a dura prova la pazienza di un venditore rateale. La signora Erminia escogitò e ottenne di acquistare l'apparecchio a rate iniziali piccolissime, progressivamente aumentate; volle ed ebbe la facoltà di restituirlo in qualsiasi momento. Insomma, quel campione di previdenza lo prese in affitto e in prova, e pensava di restituirlo, se non fosse divenuto lo sperato richiamo di pensionanti.

Io e la signora Erminia restammo, tutto quell'anno, soli, ma l'apparecchio non tornò indietro; fu pagato, funzionò moltissimo: credo che, mutate valvole e condensatori, funzioni ancora.

La padrona, un po' per atteggiamento polemico, un po' per dignitoso riserbo (e, mi si lasci dire, anche per fiducia verso di me), mi lasciava trafficare alle manopole, e non discuteva mai la scelta delle stazioni e dei programmi. Invero, a quel tempo c'era poco da scegliere, se si voleva piuttosto ascoltare che non indovinare, tra botti e fischi, un programma straniero. Il Radiocorriere *era fatto assai meglio, e si sapeva tutto, ma si captava poco; quindi, la vera scelta consisteva, o nell'accettare ciò che l'E.I.A.R. trasmettesse, o nello spegnere delusi. La signora Erminia si piegò sempre ai miei ghiribizzi: sferruzzando, assentiva ai miei sfoghi e commenti, sembrava partecipare dignitosamente ciondolando il capo; ma confesso di non aver mai nemmeno lontanamente sospettato che stesse in lei avvenendo ciò che, in effetti, avveniva.*

Un giorno, mentre piluccavo su e giù il grappolo sonoro, sintonizzando a caso, capitai e mi soffermai su una trasmissione sinfonica; ma non facevo — direbbe il Pascarella — mente locale: pensavo al miglior modo di spiegare certi passi di Teofrasto a una compagna molto bionda che mi aveva chiesto aiuto: e, avendo concluso con soddisfazione filosofica, che avrei proposto un metodo peripatetico convenientissimo al successor d'Aristotele, diedi l'avvio ai primi passi..... sulla scala parlante. « Prego, Beethoven... », disse la signora Erminia rammaricata, quasi rimproverando. Lasciai i pensieri biondi, e spalancai gli occhi su quella ormai misteriosa canizie. Sferruzzava, come sempre, ma la vedevo diversa. « Hanno detto che è Beethoven? » domandi. « Lo dico io », rispose; poi moderò: « Almeno credo: Beethoven si riconosce bene ». Tesi l'orecchio. Effettivamente, poteva trattarsi di Beethoven; e, alla fine del pezzo, ne avemmo la conferma. Da quella sera, sentii il dovere di conoscere meglio i classici, ma soprattutto guardai con maggior rispetto e attenzione ai contemporanei. Confesso, dunque, che la signora Erminia è la prima ispiratrice delle mie manie, ma affermo di non essermi lasciato sopraffare da un'impressione. Sottoposi la padrona a esperimenti, credo, abili; osservai con discrezione: ella riconosceva effettivamente Beethoven e soltanto lui; prediligeva la musica sinfonica a tutte le trasmissioni, come potei stabilire non senza qualche sacrificio, tornando a casa fuor d'orario, uscendo senza ragione, appiattandomi sul pianerottolo, spiando con una certa vergogna a malapena riscattata dallo stupore. La signora Erminia, sol che trasmettessero il suo idolo, amplificava la ricezione; alla fine, generalmente, spegneva.

« Solsolsolmiii.... » fischiettavo insidiosamente. Ella si volgeva o rialzava il capo con mossa brusca; ci scambiavamo un'occhiata d'intelligenza, sorrideva negli occhi bianchi quasi come i capelli, e son certo che qualche zabaione soprannumerario lo dovetti a Beethoven, anche se era destinato a compensarmi delle fatiche teofrastee.

Sarà inutile informare che appurai l'assoluta precedente ignoranza della signora Erminia, sia di Beethoven sia di tutta l'altra musica, della quale, giurerei, rimase ed è, se vive ancora, tuttora ignorante.

●

Dunque, che la Radio abbia ben seminato nel campo della musica, riconosciamo tutti, con gratitudine e convinzione. Ma, anche nel campo della musica, ci domandiamo se è stato fatto niente di razionale, progressivo, rispondente a un programma e a una generosa intenzione didattica. Eclettismo, ricchezza di mezzi, quantità di concerti, curiosità, incontri, presentazioni, commenti: sappiamo perfettamente che la Radio italiana e straniera ci può sommergere sotto una documentazione oceanica. Contro, come baionette inastate, ci si punterebbero le bacchette dei più celebri direttori; le più agili dita del mondo, dalle argute tastiere si avventerebbero su di noi; i più formidabili fiati ci spazzerebbero via come festuche, se osassimo dire che alla Radio non si è fatta musica, e musica perfetta, spessissimo. Ma noi pensiamo ad altro, e ben altro diciamo. Ci sta a cuore la signora Erminia, che nativamente idonea a districare Beethoven da matasse disordinate, non sarà giunta ancora a distinguere Armstrong da Wagner, Chopin da Pavesio, Schömberg dai rumori di fondo. Morale: si deve esser clementi nel giudizio, in considerazione delle difficoltà che non appaiono facili nemmeno in sede critica; ma si deve esser clementi anche là dove s'impone musica all'universale, e magari clementi con C maiuscola, cioè propiziatori consapevoli dei « gradus ad Parnassum ». Insomma, non avremo pace finchè i responsabili della radio borghese non abbiano promosso Convegni internazionali o Congressi ove discutere seriamente un « metodo ». Non par, questa, finalità degna di un mondo che vuole affratellarsi, di una Europa che parla di federarsi? E' una idea, crediamo, che darebbe all'Italia promotrice, quel lustro e quella priorità che, pur dentro la confederazione auspicata, differenzieranno il collaboratore dal parassita.

Homo humaniter humo, *se ci è lecita l'invenzione di un motto per un nuovo umanesimo. Tre « acca » per un'aspirazione sola!*

V. Incauda

Teatro greco di Siracusa: Costume per le « Baccanti » di Euripide

CLAIR e il diavolo

Si può pensare, seguendo il film, che René Clair e Armando Salacrou si siano ispirati, più che a Marlowe o a Goethe, alla narrazione dell'ignoto « Buon Cristiano », e a quella riveduta dello Phitzer. In questi testi, editi intorno al 1670, infatti lo spirito burlone ha il sopravvento su quello tragico della leggenda. Mefistofele, per esempio, s'arrabbia su un tono umoristico, di dover prendere le sembianze di uomo per poter fare il suo mestiere di demone tentatore. Nel film di Clair, Mefistofele è un diavolo di seconda categoria che spera, se gli riesce il colpo su Faust, di essere promosso. Anche per ciò tenta la novella Margherita, la quale è ritornata ad essere zingarella simile a quella che nei racconti dello Phitzer innamora il giovane Faust. E' chiaro che il personaggio di Mefistofele era quello che più incuriosiva e interessava l'estroso e scintillante regista parigino.

Il diavolo di Clair è scanzonato, malizioso, poco « satanico »; un diavolone che volentieri s'attarda a guardare e a palpare le belle donne, e sembra che anche lui come Faust (se non di più), provi per la prima volta le gioie materialistiche di godimenti terreni. E un diavolo che d'iniziative proprie ne ha poche se, nei momenti cruciali, deve chiedere aiuto e consiglio al suo diretto superiore, Lucifero, il quale alla fine, stanco di lui, lo abbandona alla furia popolare. Perde la sua partita con Faust, molto per ingenuità. Avrebbe dovuto capire che, quando un uomo conosce il suo futuro perde interesse alla vita e finirà col ribellarsi specialmente se informato di tutte le orrende azioni che dovrà commettere. Eppure Mefistofele era stato guidato bene una prima volta da Lucifero, quando aveva fatto intravedere a Faust i valori della giovinezza pur camuffandoli sotto l'effimero aspetto di un sogno preparato come esca. L'inganno era riuscito, giacchè solo con l'inganno, Faust era stato convinto a firmare il patto diabolico, come la tesi del film vuol dimostrare. Nella sequenza dello specchio si ritrova il miglior Clair; e tutta in chiave di grottesco, che sarebbe risultato giusto se anche le altre parti del film fossero impostate su quel tono, ma così a mezzo com'è anche l'apparizione di Faust a cavallo fra le rovine causate da una immaginaria bomba atomica, non risulta tragica come il valore morale della scena comporta. La scelta stessa dell'attore, Michel Simon, conferma il carattere che si è voluto dare al personaggio di Mefistofele e per riflesso a tutto il film. Murnau l'aveva fatto interpretare al possente Jannings. Ma Murnau aveva puntato sull'eterna lotta fra il Bene e Male, in una maniera che, pur simbolica, appariva grandiosa e tragica. Ma la forza spirituale della leggenda non poteva esser ignorata, ed era superiore ad ogni supposto grottesco, (come nell'intenzione degli autori); e, d'altra parte, non entrando la natura mistica e filosofica del dramma stesso nel mondo artistico di Clair, questi non l'ha « sentita » e, per conseguenza, non ce l'ha fatta sentire. Ammodernato e sofisticato (come di moda in quest'epoca che, il potente a creare forti opere originali si lusinga in compiaciuti rifacimenti estetizzanti) il problema faustiano, più attuale e più vivo che mai, manca qui di slanci lirici e umani, risulta arido e freddo. Unico momento « arioso » e suscitatore di una poetica ebbrezza, è quando Faust scopre la propria giovinezza e il valore di essa. In queste scene il personaggio di Faust e la recitazione di Gerard Philippe si allargano, vibrano e sono carichi di convincente emozione.

Naturalmente non si può non riconoscere a questo film il carattere di eccezionale nobiltà fin da quando sul frontespizio appaiono nomi come quello di Clair per la regia, di Salacrou per la sceneggiatura, Simon e Gerarde Philippe protagonisti, Klaber operatore, Vlad musico; i cui apporti sono sempre validi in un'opera che se risulta in parte mancata è pur sempre altamente impegnativa.

Un manifesto della metà del XVII secolo, così annunciava una rappresentazione della « Istoria del Faust »: *Un'antichissima et universalmente nota e spesse volte rappresentata e in diverse maniere veduta, spettacolosa grande commedia, la quale tuttavia oggi verrà eseguita da noi in maniera tale, che nulla di simile difficilmente è stato offerto mai da altre compagnie: intitolata « In doctrina interitus, ovverosia... »* ... « La bellezza del diavolo ».

Leonardo Cortese

● Per la terza volta, l'Editore Gastaldi di Milano, ha lanciato il bando dei suoi concorsi letterari, che per il 1950, riguarda otto volumi di poesia, cinque di novelle, due romanzi, quattro di teatro, due per ragazzi e tre monografie di Città Italiane. Il bando prevede la pubblicazione delle 24 opere prescelte e oltre un milione di premi.

Scadenza 31 luglio 1950.

I testo del bando va richiesto alla Segreteria Concorsi Editori Gastaldi in Milano, via Monti, 32.

NOVITÀ IN LIBRERIA

STUDI DI STILISTICA

Devoto aderisce alla corrente linguistica cosiddetta del neopurismo, che fa capo a Bruno Migliorini; ed è, difatti, col Migliorini, direttore della rivista « Lingua Nostra ». Tale posizione il D. rivela chiara in questo lavoro, dal disegno preciso, dall'architettura salda. Per esempio, parlando della possibile validità letteraria delle parole dialettali, scrive (p. 215) che « la lingua letteraria deve mantenersi elastica, aperta, perchè si possa parlare a chi si ha voglia che ci ascolti: oggi ai molti, domani ai pochi » e, sempre insistendo sul principio del valore *funzionale* delle parole ammissibili o no, aggiunge, a precisare l'asserzione fatta: « Naturalmente una poesia ricca di termini dialettali — lo dice parlando del Pascoli — può essere non-poesia, per ragioni intrinseche. E i termini dialettali vanno accolti e registrati non in quanto tali, ma in quanto il loro tono espressivo arricchisce la tradizione letteraria ». E più avanti (p. 216): « C'è una sola regola per giudicare le parole: quella delle risonanze affettive in atto »: regola per cui la « classicità » di alcuni vocaboli, di fronte all'assoluta novità di altri, non dice più nulla, quando quei vocaboli « non evocano niente »; mentre ci possono essere dei cosiddetti idiotismi, che in certi casi acquistano anche loro diritto a un posto nella lingua.

Ma qual'è il concetto che noi dobbiamo avere di *lingua?* e di conseguenza, quale il compito della moderna stilistica? Devoto, risponde nella *Parte prima* (p. 6): « La lingua non è l'ornamento nè la sostanza delle nostre intuizioni, ma lo *strumento* inscindibile, realizzatore, semplificatore e per ciò stesso imprigionatore e violentatore della loro concretezza e perenne verità ». E a pag. 23: « La stilistica non è affatto il coronamento delle diverse parti della grammatica tradizionale, ma lo studio di manifestazioni *parallele* così della fonetica come della morfologia, sintassi e vocabolario, dominate, anzichè dall'obbligatorietà, da una possibilità di *scelta* ». *Scelta* soprattutto in funzione della capacità di *evocazione* di ciascuna parola (pag. 24). E ancora (pag. 220): « La differenza tra la vecchia morta stilistica e la stilistica attuale non sta solo nell'irriducibile opposizione fra la lingua concepita come ornamento dalla prima e come strumento dalla seconda. Sta anche nel fatto che la prima porta fatalmente all'analisi statica di pezzi staccati, mentre la seconda considera dinamicamente forze e modelli in contrasto che si intersecano e urtano, che danno vita al fatto espressivo solo in quanto si fondono ».

Questo importante principio porta il D. a considerare anche la *lingua individuale* in relazione con quella che egli chiama la « quarta dimensione » dello stile, cioè il « tempo » (pagg. 173 sgg.), « inseparabile da ogni misura ». In rapporto a questo « tempo » (che non è affatto il tempo cronachistico in cui si svolge l'opera dello scrittore, bensì quello, spirituale, in cui egli *si colloca* con la sua opera stessa) acquistano aspetti e significati nuovi (nel limite rigoroso dello « strumento » linguistico, chè il D. fa netta distinzione tra l'estetica e la storia della lingua) gli scrittori che vengono presi in esame: Gadda, Fogazzaro, D'Annunzio, Proust, Svevo, Pascoli, S. Caterina da Siena.

Il metodo del D., nei suoi esami stilistici, potrebbe dirsi spesso addirittura anatomico, tanto l'analisi è precisa e minuziosa, per ogni più piccolo particolare. E tuttavia tale analisi non cade quasi mai nel vacuo e nel superficiale, non è mai ispirata dal gusto del particolare in sè e della preziosità: la *sintesi* non è mai perduta di vista, tranne, forse, che in pochi casi.

Da un lungo passo « Dal castello di Udine » di C. E. Gadda, il D. trae lo spunto per l'esposizione sistematica di tutti i mezzi d'espressione, dall'interpunzione ai tropi (che l'autore si guarda bene dal chiamare così); ma la conclusione apre allo sguardo tutto un panorama di stile (p. 89-90): « Non tutte le novità di un autore sono errori. Quando la novità s'inserisce fra costruzioni stilistiche sia pure affini per dare a un fatto d'espressione un tono preciso e nuovo, si potrà parlare di novità feconda o non feconda, di singolarità più o meno ardita, non di errore. Quando la novità, sia pure superflua, trova degl'imitatori e si diffonde in una cerchia abbastanza ampia, essa riscatta col successo l'errore iniziale e da fatto patologico si trasforma in fatto normale di *innovazione*. Ma quando la novità si sovrappone a costruzioni tradizionali senza arrivare ad imporsi, allora errore nasce e errore rimane ».

Questa è la prima delle conclusioni che l'autore trae alla fine delle sue analisi. Le altre conclusioni si può dire che s'innestino come una sull'altra. Lo studio dei due « Piccoli mondi » fogazzariani porta ancora a confronto la « novità » con la « tradizione ». Il « Piccolo mondo antico » (p. 126) « mostra sì tradizionalità di struttura, limpidità di situazioni, quiete sostanziale, in armonia col titolo pensato in un primo tempo di *storia quieta*. Ma rispetto a questa forza, ferrea e inafferrabile, che è la tradizione linguistica, porta nettamente il marchio dell'*evasione*. Evasione: uno dei due insopprimibili aspetti, attraverso i quali lo studioso della lingua ne ricostruisce in atteggiamenti lineari la storia, ora spinta per strade nuove dal prevalere delle esigenze espressive, ora disciplinata negli schemi ordinati di un istituto per il prevalere di quelle intellettuali e sociali ». Il « Piccolo mondo moderno » (p. 117), « sacrificato in parte come libro, si inalza d'altra parte come documento. Esso è il preannuncio della tradizione analitica, anche se Fogazzaro non ne può essere considerato il precursore ».

Interessante l'analisi delle correzioni apportate da I. Svevo, in una seconda edizione, a « Senilità »: « Per le sue unilateralità e le sue deficienze la revisione di Svevo riesce istruttiva » (p. 176). « Carattere dominante » di tale revisione: « la rassegnazione, la nonconvinzione, diciamo pure la mancanza di sincerità » (p. 187). Il D. trova qui un nuovo spunto per completare il suo concetto di « errore »; e infine, dopo un efficace confronto con Proust, Pascoli, Gadda e Joyce (p. 193), conclude: « Svevo, arrestatosi di tanto al di qua delle possibilità linguistiche, invita altri a percorrere fino in fondo il suo cammino, fa sentire anche al lettore più modesto le esigenze nuove cui la lingua deve saper corrispondere; nella rudimentalità delle sue realizzazioni: è un precursore ».

E' evidente, in tutte queste « conclusioni », la preponderanza dell'unità di misura « tempo », in funzione della quale il D. sente il bisogno di dare una nuova definizione del suo « strumento », la lingua: (p. 218): « La lingua, nel suo continuo divenire, è bene, fardello e prigione. Un bene di cui vogliamo servirci più con gusto che con dottrina. Un fardello che possiamo tante volte render leggero rinunciando a pedanterie grammaticali, a bizzarre novità di derivazioni. Una prigione che non condurrà a rivolte, se ci sarà dato di uscirne ogni tanto, verso il forestiero, verso il dialettale, verso il gergale, verso il tecnico, verso il povero, il ricco, il gregario, il capo ».

Soltanto in funzione di un « tempo » può acquistare valore e vita una *lingua individuale*, rivelarsi a noi in tutto il suo aspetto di miracolo la « prosa dei *Promessi sposi*, che i decenni passano senza intaccare » (p. 39) ed apparirci come vicina a noi la lingua di S. Caterina, sulla quale sei secoli possono ben poco (« lingua non da antichi imitatori di insigni modelli codificati ed estranei a noi, ma lingua ormai dell'età nostra », (p. 244).

Di qui, dunque, ciò che sopravvive al tempo; ma di là, per contro, ciò che gli soccombe: « I grandi eventi che hanno ucciso uomini, rovesciato imperi, mutato il volto all'Italia, si ripercuotono sul nostro patrimonio lessicale: le parole invecchiano. Invecchiano anche quelle che, per la vecchiaia già raggiunta, dovrebbero parere immunizzate, gli *arcaismi* » (p. 205). Dappertutto, poi, la lotta delle opposte tendenze, conservazione ed evasione. Di fronte a un esempio del Fogazzaro (p. 202) il D. osserva che « assistiamo a un tentativo di effettiva liberazione dal fardello letterale grammaticale che portiamo da secoli ».

Conseguenze logiche, tutti questi rilievi, della visione che il D. ha di una lingua essenzialmente *dinamica*: visione che — secondo la premessa, a cui si mantiene fin che possibile fedele — egli ci presenta senza ricorrere all'estetica e alla filosofia, ma coi puri mezzi del linguista.

Franco Fochi

GIACOMO DEVOTO: *Studi di stilistica*. Le Monnier - Firenze, pagg. 250. L. 900.

VETRINETTA

A. DE LIEDEKERKE DE BEAUFORT: *Rapporto delle cose di Roma.*

NINO BIXIO: *Epistolario.*

Nella « Biblioteca scientifica » dello Istituto, Emilia Morelli ha curato il 3° volume dell'*Epistolario* di Nino Bixio relativo agli anni dal 1866 al 70. E' il momento nel quale il « rivoluzionario » vuol fare dimenticare quella sua origine e vuol dimostrare che egli non è solo l'eroe dagli atti di valore « leggendari », ma che è in grado di comandare e condurre al fuoco una divisione.

Quando la guerra del 1866 si profila, egli si stacca dai suoi antichi compagni e diventa ministeriale, collaboratore del governo. Comandante di divisione combatte a Custoza, poi esegue l'ordine di ripiegamento, senza rendersi subito conto della realtà.

Terminata la guerra — che egli ripeterà che si doveva vincere — è solidale prima col Lamarmora contro il Cialdini, cui rimprovera di non sapere nè comandare nè ubbidire; ma diventa più tardi amico fidato del Cialdini, rovesciando il suo malumore contro il Lamarmora. Non partecipa all'attività garibaldina nel 1867 e non risparmia, con gli uomini di Mentana, neppure Garibaldi.

La speranza di migliorare la situazione economica dei figli lo porta a dare le dimissioni dal servizio attivo, per svolgere attività economica. Alla vigilia della guerra del 1870, dopo un momento di incertezza, pur non avendo nessuna fede negli uomini politici, riprende il comando divisionale a Bologna. Prescelto come rappresentante dei volontari per partecipare alla presa di Roma, egli chiude qui la sua carriera militare.

Questo importante periodo della vita di Bixio è documentato da 400 lettere, che rivelano un uomo di cuore e di volontà, uno spirito ribelle ma generoso, un uomo la cui generosa umanità porta a perdonargli le non poche volgarità e violenze che gli possono essere rimproverate.

Nella stessa collezione A. M. Ghisalberti ha curato una signorile e ben annotata edizione dei « Rapporti delle Cose di Roma » di Augusto de Liedekerke de Beaufort.

Il Ghisalberti già negli « Atti del Congresso storico del centenario della Rivoluzione del 48 » pubblicati a Parigi, aveva utilizzato testimonianze e giudizi di questo Legato dei Paesi Bassi presso la Santa Sede, sulle vicende romane tra il pontificato di Gregorio XVI e quello di Pio IX. Ora giudicando di notevole importanza il carteggio di questo diplomatico, che dimostra sempre sicurezza di conoscenze e acutezza di giudizio, egli ha pubblicato tutti i rapporti riguardanti le cose di Roma, nel 1848 e 1849. E' la voce di uno straniero che dimostra di conoscere i problemi dell'Italia risorgimentale e che desidera il raggiungimento dell'indipendenza italiana in senso liberale e nazionale. Gli avvenimenti di Roma nel 1848 e 1849 trovano nel de Liedekerke un osservatore intelligente che comprende la sua epoca e lo spirito del popolo. I suoi rapporti ci danno la possibilità di vedere le cose d'Italia con altri occhi e da un altro punto di vista e serviranno a richiamare la attenzione degli studiosi sopra l'uomo e sull'importanza del suo carteggio, per tutti i 25 anni della sua permanenza a Roma, dal 1830 al 1855.

U. P.

•

GUIDO LOPEZ: *Il Campo* - Romanzo. Mondadori.

Finalmente, un giovine che crede nella vita. Egli, per bocca del suo protagonista, mostra di aver inteso che il vero eroismo consiste nell'esercizio della bontà. Artisticamente, ha perfino intuito che le difficoltà maggiori non stanno nella necessità di dominare il vero con la presunta *forza* cara a certi contemporanei, ma nell'ambizione di trasfigurare la realtà che ci si offre tanto spesso insidiosa e sganasciata, e dev'essere ricomposta tenacemente, pietosamente, perchè possa assurgere a modello e d'arte e di vita. *Il Campo* è romanzo di un giovine, quindi non esente da difetti, intemperanze, sproporzioni: romanzo d'amore, fin troppo ricco di questo ingrediente che, tuttavia, ha tanta importanza nella formazione di un giovine. E, qui, il protagonista è seguito nelle sue esperienze, quando ingenue quando morbose, ma per esser condotto a una scelta conforme agli ideali, staremmo per dire, connaturati all'istinto, anche se voluti con qualche arbitrio e prepotenza dalla vena ottimistica dell'Autore.

•

GEORGES BERNANOS: *Il Signor Ouine* - Mondadori.

Finalmente, anche se non se ne sentiva il bisogno, abbiamo in italiano (o quasi) la famosa storia di Fenouille, villaggio di pazzi, e del signor Ouine, ennesimo aridissimo simbolo e incarnazione del male. Non vorremmo invidiare alla completezza della *Medusa* mondadoriana un'opera così immeritamente montata; ma possiamo esprimere uno scontento perfettamente legittimo, nell'accertare che Carlo Bo ha tradotto frettoloso e sciatto, riuscendo spesso a offendere sia la lingua italiana sia quella francese. Egli traduce con scrupolo letterale il possessivo caratteristico del francese ma estraneo all'uso italiano, equivoca frequentemente tra « suo » e « proprio », culmina in scorrezioni siffatte (pag. 237): « ... di cui una rigida igiene ne regoli... ». In compenso, la traduzione è autorizzata.

“IL BATTIBECCO„

A vent'anni dall'Arcitaliano (*La Voce*, 1928) C. Malaparte ha ripreso a cantare e n'è nato questo Battibecco (*Aria d'Italia*, 1949). Ha bisogno di tempesta, di sentore di marcio e di sudore d'umane greggia in fuga sotto il temporale, per sentirsi stimolato a trar l'estro di muffa, il pratese spirito bizzarro. E s'intende. Sono le occasioni che fanno i poeti, interne e esterne: queste ultime le offre a M., che non ha le altre sollecitazioni, la storia quando la matassa s'ingarbuglia e gli uomini nella fatica di dipanarla appaiono come i favolisti li hanno indovinati contro luce: scimmie, iene, lepri, orsi, pantere, vipere, avvoltoi... La pantomima bestiale trova in M. forse un regista ma non certo un giudice, chè egli volta a volta, entra nella pelle degli animali e ne sostiene voluttuosamente il ruolo. Ne sorte una tal quale rappresentazione che si stenta a definire, pur se diverta, in quanto l'animus del cantore sfugge ad una definizione per il suo stesso mimetismo.

Malaparte è uno dei tipici moralisti senza morale di cui è così ricca la cultura contemporanea. Colmi di umori polemici, a contatto col costume sconnesso e difforme del nostro tempo, essi esprimono tutte le reazioni che epidermicamente e psicologicamente sono suscitate in loro non da una coscienza preoccupata del disordine e interessata a un ordine qualsiasi ma da voluttà di anticonformismo e da anarchismo intellettualistico. Essi sono gli spiriti dell'analisi spregiudicata cui però non fa luce una brama di giungere col bisturi all'individuazione di un qualsiasi deposito sacro, tradizione inalienabile e così via. Si potrebbe pensare ad un'eccezione per il tema « patria » ma questa stessa è « la bella donna » che Niccolò III rimproverava a Bonifacio VIII, nell'inferno dantesco, di aver preso per farne poi strazio, tanto amore e dispetto, lusinga e beffa, s'intrecciano inestricabilmente nel suo servizio. Sicchè, alla chiusura dei conti, se ne esce con l'immagine di un mondo impudicamente sventrato e non ricucito, di una dissipazione anatomica purulenta senza l'intervento di una disinfezione perchè il chirurgo non ha fede in alcuna medicina.

Quello che tiene in piedi questo mondo sono le virtù di una lingua franca e duttile, le invenzioni talora felici di un temperamento balzano in cui umore popolaresco e astuzia culturale giocano alla commedia dell'irriverenza, dell'iconoclastia, dello spregio. Alcune giustificazioni sono ricercate a questo fondo aretinesco, come quella — al dire di Pasquino, nella prefazione — d'aver in dispregio le cose sacre che sarebbe virtù in un paese come il nostro ove tutto è sacro, ma è ormai scontato, chè la rettorica dell'antirettorica è difforme musa e il suo colascione non ha suono più gradevole del chitarrin cortese; e così la libertà di una letteratura da prendersi come il più chiaro segno della libertà di una nazione, perchè qui si equivoca sul significato di libertà che è tale solo quando corrisponde ad una visione morale della vita che eleva la sua protesta contro un'arbitraria limitazione delle libertà umane e non un ipostatizzare un diritto ad essere metodicamente contro tutto ciò che al mondo si fa, solo perchè lo si fa senza il nostro consenso o contro i nostri gusti. E che così agendo ci sia intervenuto di conoscere galere diverse non dà diritto all'aureola del martirio perchè i martiri sono sempre i testimoni di un'idea indipendentemente dalle fluttuazioni del mondo e dal variare degli stemmi sui frontoni delle galere. In genere anzi questi anticonformisti irriflessivi per temperamento sono dei cortigiani non riusciti, degli scalatori del successo sorpresi dalle tormente della storia a metà scalata. I meschini rotolano a valle e non s'ode più parlare di loro, gli estetici trovano nel patrimonio verbale, nei vasi di Pandora che la società generosamente offre a tutti coloro che vogliono offenderla senza distruggerla, le risorse per salvarsi, cioè per ricominciare l'ascesa. Non arriveranno probabilmente mai ma sanno, lungo il cammino, non essere degli sbalorditi turisti bensì degli strenui spregiatori del paesaggio.

Le ribellioni in nome della libertà godono di un'iniziale, insopprimibile, simpatia tanto vasta è la famiglia degli schiavi nati e dei succubi di ogni dispotismo, ma urge loro dare un contenuto alla protesta, di sostanziare la libertà di termini di referenza positiva e negativa, altrimenti risulterà priva di quella coerenza che si richiede anche al vituperio e al blasfemo.

In M. l'orgoglio dell'intelligenza fa pago lo scrittore di ogni sua posizione perchè essa, volta a volta, è sostenuta con quell'acume e quella vivacità dialettica che è degli aristocratici, ed è esso a nobilitare la presa di posizione e non viceversa. Le contraddizioni smarriscono cioè il loro valore di scandalo entro la dignità mentale che le assume e le concilia. E si crea così la suggestione che, non esistendo una verità, essa è creata dall'uomo ogni volta che l'opportunità lo conduca ad identificare l'utile con la speciosità di un qualsiasi atteggiamento morale.

Il suo moralismo non va oltre la coniazione di aforismi in cui una certa grezza saggezza amarognola si condensa e brilla della luce opaca dei proverbi popolari: « L'Italia ha il male del somaro: teme il bastone ma gli è caro » (Inno dell'Italia serva e libera). Cercare in queste insurrezioni un filo logico sarebbe ozioso, tutto vive di risentimenti e questi hanno appunto il potere di conciliare l'assurdo. Vediamo quindi tutti i motivi degli scandali qualunquisti quotidiani riaffiorare verbalmente nobilitati ma non sanati. Insistiamo sul « verbalmente » perchè M., anche se possa apparirne agli antipodi per la sua ostentata selvaggeria, è un estetizzante. Le parole, ecco lo scampo e la redenzione! tanto che talora (« Perchè tornate, o facce gialle... ») sembra d'avvertire aver la cadenza musicale creato il motivo polemico e non viceversa.

Quanto alla frequentazione dei classici che avrebbe, da Giovenale ad Apollinaire, da Marziale a Gongora, reso l'estro da spontaneo riflesso, da intemperante sorvegliato, nei vent'anni intercorsi dall'Arcitaliano a questo Battibecco, non ci sembra di dover riconoscere un progresso lirico in ciò, tutt'altro. Trattasi di materia scanzonata e becera, cui si disconviene un equilibrio troppo misurato, una rettorica troppo vigile. L'estro va lasciato andare a suo libito, dietro ogni interno morso o esterna ombra, e non è certo ritrovando cadenze auliche entro la nostra memoria che si dà peso alla cantata, come quando si citano « d'Eurialo e Niso e Turno le ferute » o si recuperano cadenze alla Giusti, come « Una pedata nel sedere — guarisce più del Miserere ».

Anche M. ha però i suoi momenti di commozione raggiungendo una pateticità amara come di chi adusato alla imprecazione e all'odio balbetti parole d'amore per le quali non è organicamente disposto e delle quali ha un po' vergogna (« Inno detto dei quattro stracci »). E non è detto che un artista non tolga il meglio da sè, toccando le corde più remote dalla sua consuetudine. « La fame ride dei nostri stendardi — l'antica fame che Italia fa macra ». E certe ire o rimbrotti contro la terra che l'ha visto nascere, son come quelle del ghibellin fuggiasco, profferte vergognose d'amore (« Allegoria »). Quando questa scatenata macchina iconoclastica ha le sue pause di melanconia, i suoi rallentamenti nostalgici, non più proiettata innanzi a maciullare ma volta indietro ad accarezzare col ricordo momenti e volti della giovinezza, trova le sue note più umane, quelle che alla memoria piace conservare:

Come le foglie sono i visi umani
d'autunno il vento se li porta:
cadon dal ramo e già sono lontani
e la memoria n'è già morta.
(A CARLO SFORZA).

Anche la splendida bilis dei poeti che sovente fa nodo e groppo e se non strangola la voce la fa roca e sgraziata, attende un calore dall'interno per fondere e cantare.

Marcello Camilucci

L' AMLETO DI MONTALE

« Tradotto per le scene italiane », premette il Montale; ma non potremmo riconoscere, se non alla prova del palcoscenico, in che misura egli abbia còlto o fallito l'obiettivo. La premessa è, tuttavia, polemica e giustificativa, e sembra significare: di tante traduzioni italiane, nessuna è abbastanza teatrale, che sia anche filologicamente e poeticamente ineccepibile. Si riconosce al Montale il diritto di affrontare una nuova traduzione, su queste basi. Dato il carattere sbrigativo di questa nota, per un giudizio sommario ricorreremo a una vecchia formula spesso dimenticata dai novissimi critici: aversi il primo e più importante segno della bontà di una traduzione, nel fatto che il testo tradotto illuda d'esser stato primamente concepito nella lingua del traduttore, soprattutto quanto a scioltezza, efficacia, connaturalezza di dettato. L'Amleto del Montale è, appunto, scritto e non tradotto in italiano. Faremmo un torto al poeta illustre se andassimo anche rintracciando la poesia scespiriana nei versi italiani sparsi per la tragedia. Per forza di cose, il Montale è più poeta in certe battute di prosa, specialmente dell'ultimo atto, che negli endecasillabi rotti, anfananti, spesso eterogenei; tra i quali, tuttavia, ne affiorano di felici. Sarà anche che l'osso di seppia è ideale poetico assai contrastante con quello propostosi da Shakespeare, specialmente in « Amleto », ove si mira allo scheletro dell'uomo, quando non a quello del mammouth.

V. C.

PROBLEMI DELL' EDUCAZIONE

UN MAESTRO
per Casteldelpiano

Castel del Piano è un borgo nel Senese, il cui Comune, che oggi conta un cinquemila anime, e non credo ne avesse più di poche centinaia nel 1572 quando i savi della Comunità si trovarono di fronte al problema della fondazione di una scuola, si direbbe oggi, per insegnare l'alfabeto: non una scuola del latino sul tipo di quelle che fiorivano presso conventi ed università e studi nel periodo medioevale ed umanistico, ma una scoletta dove si insegnasse un pò di grammatica ed un poco di calcolo: una remota antenata della nostra scuola elementare insomma.

E i savi di Castel del Piano risolvettero il problema. Dicono infatti, nel loro caratteristico volgare, gli statuti della Comunità: « *Vedendo li savi predetti, che in nissuna causa, nè occasione si potrebbeno per l'avvenire tanto convenientemente e lecitamente valere de l'entrata de la loro Comunità per spenderle in utilità e benefitio così suo come de' suoi particolari, quanto in questa, di qui è, che essi hanno statuito et ordinato che la detta Comunità remossa ogni cagione, et escettione, debba ogni anno depositare de la detta entrata de la selva di Gravilona, o de le dette sue altre entrate, lire duecento otto di denari per potere condurre, e pagare uno Maestro di Scuola* ».

Credo che ogni legislatore scolastico dei nostri tempi, compresivi forse i costituenti del 1946-47 avrebbe potuto prender a modello di una giustificazione di spese per l'istruzione pubblica le scarne parole degli anziani di Castel del Piano: in nessuna causa nè occasione ci si potrebbe valere, con *utilità e beneficio*, delle entrate della comunità, del denaro pubblico, come in questa, di poter *condurre e pagare un maestro di scuola*. E' una precedenza perentoria che acquista tanto maggior rilievo se si pensa che per l'organizzare l'istruzione nella « comunità » e poi nello « stato » ci saranno ancora tanti anni da attendere.

E poi i savi, stabilita con precisa formula l'opportunità di spendere le entrate della selva di Gravilona per condurre e pagare il maestro di scuola, vogliono anche giustificare appieno il loro deliberato:

« *Et questo hanno fatto li detti Savi, a ciò, che de li proventi et utili di essa Comunità si habbi a fare utilità e benefitio in pubblico et in particolare; si per bene instruire li figli di ciascuno, et per bene costumarli, come per insegnarli le buone virtù, tanto di grammatica, quanto d'aritmetica, et vulgari et cristiane* ».

Magnifico accostamento: insegnare grammatica ed aritmetica è lo stesso che « *bene accostumare* » e insegnare buone virtù, *vulgari e cristiane*: non ci sono evidentemente punti di frizione tra educare ed istruire, nè la cultura *vulgare* (oggi si direbbe laica) è proprio distaccata da quella « cristiana », dall'educazione religiosa insomma: con una di quelle soluzioni nate dal buon senso veramente straordinario di questa semplice gente.

E poi i savi si preoccupano del maestro: stabilito il valore della istruzione e il suo scopo ecco dunque il problema dell'educatore: « *Il qual Maestro habbi ad essere suffitiente, e diligente per insegnare con li detti figli; et non escire mai de la Scuola il giorno che haverà a insegnare* ».

Il maestro dunque deve prima di tutto avere dei requisiti: deve essere *sufficiente*, preparato cioè, libero da altre occupazioni, disposto a trascorrere tutta la sua giornata a scuola: deve *vivere in comunità* con i suoi alunni e non fare solo saltuarie ore di lezione: una nota di attivismo in anticipo, che mostra nei savi toscani preoccupazioni interessanti; ma mostra anche, nelle righe successive quella preoccupazione di spendere bene la moneta della Comunità, assicurandosi che nessuno possa approfittare: » *Et habbi a durare el suo tempo un anno; e mancando alc'un giorno, lo debba rimettare* ».

Un anno di tempo per contratto e non più: e se giorni di lavoro si perdono, si *debbano rimettare*, per quel criterio di buona amministrazione in cui i toscani furono famosi, e non solo allora.

Ma non si può solo pretendere: accanto ai doveri dell'insegnante ci sono anche i suoi diritti, indiscutibili; avere una casa, avere una scuola attrezzata, con banchi e tavoli e tutto l'occorrente: « *Et habbi ad avere, oltre 'l detto salario, la casa pagata per el detto tempo, finita di tavole, e di banche per li detti figli per poterci stare a scrivere, e tenerci li libri da leggere; et similmente finita per l'uso quotidiano di tutte le masseritie occorrenti, tanto di pannamenti, quanto di vasa, sì di terra, come di vetro, o di legname* ».

Così i Savi di Castel del Piano hanno sistemato tutta la faccenda: la necessità dell'istruzione (articolo 33 della Costituzione) la spesa (bilancio) la Selva di Gravilona che offre i proventi (articolo 81) stato giuridico diritti e doveri del maestro (Testo Unico), abitazione (ahimè, qui purtroppo i Savi di Castel del Piano erano più avanti della nostra Legislazione) edilizia ed arredamento. C'è tutto insomma: e c'è anche un grande candore, una commovente semplicità in questo primo lontano documento di « statuto di scuola pubblica », c'è una gran fede nella educazione, nel « ben accostumare », c'è un notevole realismo nel valutare difficoltà e possibilità, con un sano contemperamento fra interessi singoli e collettivi.

C'è soprattutto un'obbiettiva valutazione della funzione dell'insegnante, dei suoi doveri e dei suoi diritti. Oggi sembra di moda parlare solo di diritti: gli insegnanti hanno fatto l'orecchio ai comizi sindacali e alle rivendicazioni di categoria, conosco bene le norme regolamentari del loro stato giuridico; di doveri invece si parla sempre meno e non proprio di buona voglia.

Che si direbbe, ad esempio se oggi l'insegnante, garantito di casa e salario, conforme ai dettami dei Savi di Castel del Piano, non dovesse mai uscire di scuola *el giorno che avera ad insegnare*, e che il giorno di assenza *si debba rimettere?*

Ebbene diciamolo francamente: nella questione della scuola si gioca un pò a chi meno dà: lo Stato nella sua esosa e tirchia amministrazione, dimentica che i soli soldi spesi bene sono quelli spesi per « accostumare i giovani » ed educarli alle virtù *cristiane e vulgari*: all'insegnante dà il necessario per non morire, non si occupa di assicurargli una casa ed una scuola attrezzata: l'insegnante dal canto suo lo ripaga con la stessa moneta, guardandosi bene non solo dal *rimettare* i giorni di assenza, ma dal metterci qualcosa di più dello stretto necessario.

Quanto più saggi i vecchi reggitori della Comunità di Castel del Piano dai nostri moderni amministratori della pubblica cosa!

Giovanni Gozzer

Villaggio del fanciullo a S. Marinella. I ragazzi della città si affezionano alla campagna

PRETESTI

L'articolo apparso nel n. 13 del nostro settimanale a proposito di statistiche sull'analfabetismo non ha persuaso il lettore P. Diaz, il quale ha inviato una lettera quanto mai interessante:

« Il signor Jaime Torres Bodet, Direttore dell'UNESCO, in una conferenza ai maestri britannici, nel 1948, riferì che l'Italia aveva una percentuale di analfabeti del 43 per cento, superiore a quella della Spagna e di poco inferiore a quella della Russia. Il nostro Ministro della Pubblica Istruzione invece, nel suo discorso alla Camera del 12 ottobre scorso, sostenne che gli analfabeti si sono ridotti in Italia ad appena quattro milioni e mezzo (il 10% circa della popolazione) e vantò perfino una recente diminuzione del loro numero rispetto ai sette milioni e mezzo di analfabeti rilevati nel censimento del 1921 (sic).

A me sembra che il signor Torres Bodet abbia dato la cifra più esatta e sia meglio informato di molti scrittori italiani.

Tenuto conto degli analfabeti e di coloro (e non son pochi) che hanno dimenticato le prime nozioni dello scibile, male appreso con la frequenza di qualche classe elementare, la cifra denunciata dal Torres Bodet (che ha a suo tempo combattuto l'analfabetismo nel suo paese, il Messico) sembrami quella vera, le altre vanno accolte con il beneficio dell'inventario, che, allorchè sarà fatto, sarà molto triste ».

•

Allora precisiamo: perchè mai il signor Torres Bodet dovrebbe avere l'esclusiva sulla determinazione del numero degli analfabeti in Italia? Perchè è Direttore dell'UNESCO? Ma allora bisognerebbe che egli accettasse per buone le statistiche pubblicate dall'UNESCO stessa (Education de Base, 1947, *Pag.* 25) *che danno gli analfabeti in Italia nelle proporzioni del 27%: ed è, tale cifra, arretrata: quella risultante dal censimento del 1921: mentre il censimento del 1931 ci dà la cifra del 21%. I calcoli di previsione fatti dall'ufficio statistico del Ministero, che si basano su dati estremamente precisi, fanno supporre la cifra attuale di analfabeti corrispondente al 10%. Ed è calcolo dimostratosi esatto nelle zone dove sono stati fatti rilevamenti-campione a carattere di saggio.*

Il signor Diaz, però, da buon italiano scontento, crede più alle ipotetiche statistiche del signor Torres Bodet (ignoro del resto se veramente e dove egli abbia dato le allarmanti notizie da lui citate) che alle nostre: e gli pare poco che in Italia ci siano quattro milioni e mezzo di analfabeti, cifra ben alta e dolorosa anche se rappresenta solo il 10% della popolazione: no, egli vuole il 43% ossia un'Italia con 20 milioni di analfabeti, quanti non ne ha mai avuti, in cifra assoluta, dall'Unità in poi. E il signor P. Diaz in tal caso, sempre per compiacere alle strane idee del signor Bodet, che dovrebbe intendersi di analfabetismo nostrano per aver combattuto quello messicano, si troverebbe ad incontrare in media un analfabeta per ogni due persone con cui parla!

Non avrei citato la lettera del signor Diaz se non fosse perchè essa è indice di una mentalità diffusa: quella di dir male constantemente, irragionevolmente, inutilmente del proprio Paese: altro che nazionalismo!

Avicenna

Sofferenza del fanciullo

« Bisogna fare in modo che i fanciulli siano felici »: ogni volta che mi accade di pronunciare questa frase, mi sento accusato, per lo meno, di eresia, poichè si ha l'abitudine innata di associare all'idea dell'infanzia e della fanciullezza l'idea stessa della felicità e di considerare necessariamente, per definizione, « felice » ogni fanciullo, che non soffra la fame o il freddo o la malattia.

In realtà la situazione è assai differente e molto più complessa.

Chi sa osservare il bambino con reale attenzione e con effettivo amore, chi, a meglio comprendere i problemi nascosti della sua vita — sprovvista quasi sempre delle possibilità di una adeguata espressione esterna — sa risalire alle proprie lontane esperienze e integrare le osservazioni oggettive soggettivamente rivivendo il proprio passato, costui non tarderà ad avvedersi che troppo spesso l'anima del fanciullo nasconde, agli altri e anche a se stessa, sofferenze morali che, per non potersi nè sapersi esprimere all'esterno, sono ancor più dolorose.

Spesso accade che i fanciulli soffrano, non solo senza rendersi conto della causa del loro dolore, ma anche senza accorgersi di soffrire. Non si creda che una tale affermazione sia paradossale; è un dato di fatto che spesso, se il dolore non è chiaramente localizzabile o definibile, il fanciullo non lo avverte consapevolmente come tale. La cosa è facile a constatarsi, quando si tratti di sofferenze di ordine fisico, negli stati di gracilità o di malessere, quando afferma di star bene e mai penserebbe di dover richiedere cura, mentre poi basta una piccola e insignificante lesione cutanea, però ben definita e localizzata, a strappargli lamenti e pianti. E non diversamente accade nel campo morale; chè, anzi, più indistinta essendo spesso la causa, anche più facile è il non avvertirne la presenza. Se si chiedesse a un bambino che, senza subire maltrattamenti, senza mancare di alcuna delle cose più materialmente necessarie, è però privo ad es. di calore e di affetto da parte delle persone che lo circondano, o è costantemente frenato e coartato da una soggezione eccessiva verso di loro: sei felice? risponderebbe affermativamente, perchè, di fatto, non ha coscienza di quella sua profonda e oscura tristezza, di cui non sa circoscrivere i termini e precisare le cause; ma ciò non toglie che egli non sia sostanzialmente e veramente infelice e che questa sua intima infelicità non influisca in modo sfavorevole, talora deleterio, su tutta la sua evoluzione psichica. E' compito dell'educatore intuire il profondo, celato disagio e, con sapiente delicata comprensione, guidare il fanciullo ad acquistarne coscienza, proiettandolo — in certo qual modo — fuori di lui, perchè così si aprirà la via alla liberazione. Poi saranno insieme ricercate le cause, ricerca che richiederà talvolta pazienza tenace, intuito e intelligenza; ma che vale la pena di affrontare, perchè è l'unico modo di sgomberare dall'orizzonte le nubi che oscurano il sole di una piccola vita.

Non basta che il bambino cresca sano e buono; è necessario che, negli anni della sua formazione, egli si senta pienamente felice. Non solo perchè ciò è bello, ma perchè è necessario all'adulto di domani. La tristezza della infanzia e dell'adoloscenza è una traccia indelebile che l'uomo porta con sè, un velo che annebbierà il suo orizzonte, un amaro che intossicherà il fondo di ogni cosa, al di sotto di tutte le parvenze di serenità e di gioia. Il bimbo triste di oggi sarà domani l'uomo chiuso, privo di entusiasmo e di iniziativa, ripiegato su se stesso e dominato da un complesso di inferiorità e di sfiducia; o sarà l'uomo arido e aspro, incapace di cogliere, di godere e di affermare il bello delle cose, pieno di un indistinto, ma non per questo meno pungente, fermento di rancori e di risentimenti. E vi sono poi anche quei soggetti dotati di un temperamento fantastico che, per evadere dalla tristezza presente, si rifugiano in un loro mondo tutto interiore di castelli e di fantasticherie, e, isolandosi e estraniandosi dal loro ambiente normale, si racchiudono entro una propria sfera irreale, in cui portano e dispiegano quella ricchezza di vita, che non sanno spendere nella realtà. Orbene, un tale abito di spirito si farà sentire su tutto il futuro. E quando problemi si presenteranno da risolvere, difficoltà da superare, il fanciullo, fatto ormai adulto, non saprà affrontarle direttamente, ma se ne allontanerà, evadendo in quel suo mondo fantastico e lasciando che le cose vadano per la loro china. Ora l'evasione dalla realtà rende l'uomo inetto e soccombente nella vita, sia sul piano materiale, sia su quello spirituale.

Una particolare e assai comune fonte di sofferenza è l'amor proprio che, nel fanciullo intelligente, è quasi sempre in eccesso, anzichè in difetto. Sarà compito dell'educatore saggio e accorto cercare, con molta prudenza, di arginarlo. Si presenta qui un punto di estrema importanza, un momento fondamentale dell'educazione, che, nelle sue ripercussioni, va anche assai oltre il problema speciale di cui qui ci occupiamo, ma che ad esso sempre, comunque, ritorna, perchè investe tutto il fondamentale atteggiamento dello spirito e, per questo stesso fatto, ne condiziona, con le sue manifestazioni esterne, anche tutto l'equilibrio e il benessere interno.

L'amor proprio si ha sempre la tendenza a incoraggiarlo e favorirlo in tutti i modi. Indubbiamente esso è una forza che tende e impegna vigorosamente le energie, stimola la volontà per un maggiore sforzo e un maggiore rendimento soprattutto nella scuola. Ma è una forza potente e *delicata* insieme, che deve essere maneggiata con *estrema prudenza* e con estrema saggezza, onde evitare nel fanciullo, il motivo personale; il pericolo, sempre affiorante, che il conseguimento di una propria soddisfazione, la realizzazione di un proprio disegno ambizioso, diventi il movente centrale di tutta la sua condotta e di tutti i suoi sforzi; attenzione alla minaccia, sempre troppo incombente, di suscitare in lui quell'abito di egocentrismo, quel prepotente bisogno di autoaffermazione, che sono latenti nello spirito di ognuno. Ne faremmo degli infelici e dei malvagi.

Da un lato, le ferite dell'amor proprio sono fra le spine più nascoste e pungenti per lo spirito dell'adolescente, germi pericolosi, capaci di ridestarvi tutta quell'oscura preoccupazione di inferiorità, che ne impaccerà o addirittura ne bloccherà ogni successiva espansione; quando non vi si aggiunga, come nella maggior parte dei casi, quel cupo senso di invidia, financo di livore, verso i compagni ritenuti più fortunati, che intristisce e avvelena l'animo del ragazzo e ne prepara un pessimo uomo di domani. Sarà la tristezza, una tristezza cattiva e, come tale, doppiamente infausta.

Ma non meno deprecabile — anche se comunemente non si pensi davvero così — è l'euforia di un felice successo, ottenuto sotto gli auspici puri e semplici dell'amor proprio. Chè essa facilmente trasformerà la vita, nella scuola e fuori, in una continua tensione verso il risultato immediato, verso il piccolo trionfo nelle piccole cose, avvezzando alla ricerca di quei valori parziali e contingenti, tra i quali si disperderà, si immiserirà, si intristirà ancora, anche se in forme diverse, tutta la esistenza dell'adulto. Quanto più libera, gioiosa, generosa freschezza nell'adolescenza; quanto più nobile serena onestà nell'età matura, se non si alimentasse tanto spesso la mentalità del « primo della classe »! Alla radice della nostra infelice tormentata vita, frammentata dietro mille miraggi, torturata e rosa in mille competizioni, avvilita in innumerevoli compromessi, noi potremmo rintracciare, in un'analisi sincera e spassionata della nostra infanzia e della nostra fanciullezza, tante false impostazioni pedagogiche, che hanno coltivato, con l'amor proprio, il bisogno, l'esigenza di emergere sui nostri compagni, nei giuochi della infanzia o negli agoni sportivi della giovinezza o, meno di frequente certo, ma con più asprezza, nelle competizioni della scuola.

Negli uni come nelle altre, l'amor proprio può e deve essere un fattore di miglioramento, in quanto inteso questo come superamento di sè, delle proprie accidie e delle proprie debolezze, non mai in geloso confronto con gli altri. Diretto con luminoso e generoso spirito e con delicata sensibilità, esso può divenire mezzo di perfezionamento e fonte di felicità, della più nobile e, quindi, più piena e sicura felicità. Stimolando nel fanciullo il senso, l'impegno e, con questo, la gioia della sua dignità di piccolo uomo, cui è lieto orgoglio la graduale conquista della propria libertà: libertà da se stesso, dagli impulsi dell'io inferiore, dalle esigenze della propria miseria, verso i più vasti e generosi orizzonti della donazione di sè a quegli ideali di trascendenza, nei quali soltanto lo spirito può trovare la gioia della sua appagazione. Cambieranno, naturalmente, le espressioni, le forme e i metodi col volgere degli anni; ma questa deve essere la conquista alla quale deve precocissimamente venire avviato il fanciullo, sin dai primi momenti in cui attinge coscienza di sè, anche se essa non sarà forse pienamente raggiunta neppure al termine di una lunga vita; e in tale conquista dovrà essere avvezzato a cercare e a trovare la sostanziale forma della sua felicità (1).

Ettore Remotti

(1) **Gli articoli precedenti di questa esperienza medico-pedagogica sono comparsi nei numeri 4, 11, 14 (1950) di « Idea ».**

RICASOLI E CAVOUR

Potè la maggior vivacità, la fortuna e l'insuperabile attitudine diplomatica di Camillo di Cavour oscurare la ferrigna tenacia e la capacità amministrativa di Bettino Ricasoli? Ed esservi stato — su questa via — un errore di valutazione storica nell'attribuire al primo maggior merito, rispetto a chi ne appare, anche dai manuali scolastici, come il « successore »?

Confessiamo che, pur nella grande estimazione dell'opera del Ricasoli ch'è ormai acquisita alla comune storiografia, un simile dubbio non ci aveva sorpresi. Colpa nostra, forse, che non avevamo sufficientemente presenti mosse e intenzioni del primo ministro sabaudo e del dittatore-governatore toscano, nel '60-'61, riguardo al problema di Garibaldi, dell'impresa del Mezzogiorno e dell'unificazione (quando, contro il conservatorismo e l'attendismo di un Cavour spezzato dalla crisi di Villafranca, il Ricasoli sarebbe stato l'uomo delle risoluzioni nette e persino della rivoluzione, pur di fare l'Italia e di farla intera); o non avevamo posto a riscontro il diverso atteggiamento dei due uomini di fronte al crollo delle loro speranze (per Cavour, Villafranca; per Ricasoli, Custoza e Lissa).

A queste riflessioni dovrebbe indurre un libro, ora apparso (Demetrio Guccerelli e Emilio Sestini, *Bettino Ricasoli: i suoi tempi, la sua opera e il suo dramma politico, Firenze*, Le Monnier, 1950, pp. XII - 359 in 8°, L. 1000), ch'è appunto, una rivalutazione del Ricasoli a scapito della grandezza, e della fama, del Cavour. Una rivalutazione che non era forse la più attesa, pur se il centenario del '48, inquadrato nella nuova atmosfera politica, contrassegnata da una maggior spregiudicatezza di giudizio rispetto alla monarchia sabauda, aveva aperto, più o meno felicemente, la via a tentativi di revisione del nostro Risorgimento.

La revisione di un giudizio tradizionale comporterebbe d'altra parte, a nostro avviso, il massimo d'impegno critico e documentativo, a mostrar la fondatezza di un assunto originale o diverso. Mentre per il libro di cui parliamo basta una scorsa per accorgersi di quel ch'esso è: semplice lavoro di divulgazione, senza note o discussione di fonti e neppur rinvio alle raccolte di documenti pur riportati, e, per di più, sciatto nello stile, fino al limite della sopportazione. Sicchè tutto il merito che poteva provenire agli autori dall'essere il loro il primo lavoro che tenesse conto dell'edizione critica dei « Carteggi » ricasoliani, condotta ormai a buon punto dall'Istituto Storico per l'età moderna, vien meno, di fronte al metodo e alle intenzioni, del libro, del resto, fin dalla Prefazione.

Sul Ricasoli gli elementi di giudizio erano tutti a disposizione dello storico (il che equivale a dire che v'era ben poco da scoprire): pubblicati, per cura del Tabarrini e del Gotti, al '94, i dieci volumi di « Lettere e documenti », editi gli atti del governo di Toscana di cui il R. fu gran parte, studiate le carte ricasoliane degli archivi di Firenze e del castello di Brolio, ben nota l'attività del presidente del consiglio, nei due gabinetti del '61-'62 e del '66, attraverso gli atti parlamentari e l'opera del Bianchi. Manchevole, piuttosto, la biografia, se non da un punto di vista documentativo, da uno più compiutamente storico, e cioè ricostruttivo e interpetrativo: nulla più che il ritratto di un contemporaneo, quello del Dall'Ongaro, il primo biografo; opera scritta per commissione della famiglia, quella del Gotti, ricca di documenti quanto priva d'anima; più rivolto a porre in rilievo la partecipazione al Risorgimento e l'amicizia al « Barone di ferro », del padre, Piero, il libro di Mario Puccioni, del resto limitato al periodo 1859-62. I nuovi biografi avrebbero potuto, quindi, giungere a miglior porto: se perizia e intelligenza li avessero guidati, anzi che a una dubbia revisione, a una compiuta indagine biografica, che colmasse, ad esempio il vuoto — che il libro presenta — del lungo periodo 1849-59, il secondo poi della lunga e tenace opera di amministrazione familiare del R., e non si fossero dispersi, dopo gli sciatti capitoli sui momenti cruciali della vita pubblica, in altri — sullo scrittore, sull'agricoltore, su l'opinione pubblica — la cui materia, rifusa, avrebbe potuto valere a riempire quel vuoto e ad arricchire la non ricchissima trama biografica. Il peggio è che il difetto della maggior opera, quella del Gotti — l'esser lavoro di commissione — riappare anche qui (sapessero gli eredi con quanto scarso utile al loro avo!) con troppe pagine d'interesse familiare, e persino un intero capitolo su « La famiglia da Bettino a oggi ».

Più che la biografia, resta dunque, sia pure ancora per un momento, da tener presente la tesi: che ha come il suo sfondo (e si dovrebbe rivelare attraverso una più che benevola presentazione, iniziale, del governo Torinese) in una asserita maggiore importanza della Toscana e di Firenze nella storia d'Italia, e in particolare nel Risorgimento, rispetto al Piemonte.

Tesi nuova e che non ha, giova ricordarlo, alcuna giustificazione nelle centinaia di lettere della raccolta ricasoliana, così come non era balenata neppure in opere apologetiche, come quella del Gotti, che quelle lettere meglio di chiunque era in grado di conoscere. Si tratterebbe, quindi, più che di tesi appoggiata a prove concrete, di una sensazione, di un'ipotesi: e della fondatezza di un'ipotesi è sempre difficile dire. Basterebbe, peraltro, a gettar molt'acqua sull'entusiasmo dei due AA. il contrapporre alla loro asserzione (di un Cavour ancor privo, nel '59, di un vero sentimento unitario) la evidenza stessa del nerbo dell'azione, ch'era nel maneggio diplomatico internazionale, per cui il merito maggiore del Cavour fu proprio (non lo si ripeterà mai abbastanza) nell'inserire il problema italiano nel problema generale dell'assestamento europeo, molto concedendo agli sviluppi di per sè di mosse che nessuno può oggi sostenere sbagliate e inidonee. Che, poi, a differenza del Ricasoli, il Cavour, dopo Villafranca, avesse perso le fila dell'azione, fosse ridotto a una larva di se stesso, e della terribile crisi, che lo colse (ed è la sua pagina forse più alta) si possa fare una colpa o un'accusa, pensiamo non sia neppure il caso di perdere eccessivamentee tempo a ribattere che furono, invece, i successori a proseguire, per quel che fecero di buono, vie da lui predisposte, quando si abbia presente il suo farsi quasi cospiratore, nell'isolamento successivo alla sua uscita dal ministero, pur di fare l'Italia. E, per quanto riguarda la condotta del governo piemontese durante la campagna garibaldina del Mezzogiorno, hanno pensato gli AA. alla necessità di un giudizio assai più complesso, che non quello limitato al Cavour e al Ricasoli, e che tenesse conto della personale azione del Re e degli sviluppi, ancora una volta, internazionali, assai meno visibili da Firenze che non da Torino?

Di entrambi, del resto, del ministro piemontese e del ministro toscano, la pubblicazione di carteggi e documenti, fin qui proseguita ed anzi rinnovata, ha rivelato sempre meglio l'interiorità raccolta e severa, la vita intima diversamente orientata, ma in entrambi ricca, e così le crisi, le tempeste e l'ardua preparazione. Varietà di temperamenti e, saremmo tratti a pensare, di funzioni nell'episodio singolare del nostro Risorgimento. In cui anche le passioni paiono animare e convogliare l'azione a fini che indubbiamente trascesero la consapevolezza dei contemporanei. Non vorremmo oggi, in nome di una revisione o di un'altra, rianimare la trama rasserenata dal tempo e dai risultati di lotte, di screzi, di idiosincrasie, che la stessa documentazione ormai raggiunta non giustifica.

Pier Fausto Palumbo

GALILEO POETA D'AMORE

(Continuazione della 1ª pag.)

Non ne ha migliori il Marino, artista espertissimo in questi sonetti a doppia faccia, in cui le quartine e le terzine si guardano a fronte a fronte, fieramente. Davanti alla donna, altera, superba, veramente fastosa di un fasto che il secolo voleva, il poeta si vede avvolto in una fiamma che lo brucia, perchè sia più bello il trionfo di lei, perchè più appaia la grandezza e la vittoria della bella donna:

Splenda nel fuoco tuo la mia bellezza.

A questo sonetto, ne segue un altro in cui il concetto, il paragone tra l'impressione esterna e il fatto interno sono strettamente tra loro legati e intricati, e l'ultima terzina serve di riempitivo e di commento artificioso a far più risaltare l'abusato tema; identità cioè tra gli occhi amati e il sole, ma lo scadente finale non può farci non sentire la leggiadra e molle intonazione con cui il sonetto si era mosso all'inizio:

Mentre ridea nel tremulo e vivace
Lume degli occhi leggiadretti Amore,
Picciola in noi movea dallo splendore
Fiamma, qual uscir suol di lenta face:
. . . .
Oh cagion prima de' miei dolci guai
Luci, cui rimirar fu mia ventura.
Questo è vostro e del sol proprio costume!

Insieme con certi sonetti di Michelangelo e di Shakespeare, è da mettere, per la somiglianza dell'argomento, il seguente di Galileo che non sfigura, nella compagnia, e che deve corrispondere a un'intenzione puramente letteraria, e non reale.

Scorgi i tormenti miei, se gli occhi vòlti.
Nella ruvida fronte a i sassi impressi:
Leggi il tuo nome, e' miei martiri scolti
Nella scorza de' faggi e de' cipressi.
Mostran l'aure tremanti i sospir tolti
Dall'infiammato sen; gli augelli stessi
Narran pure il mio mal se tu gli ascolti:
Eco il conferma: e tu non credi, Alessi?

E termina:

E se dubiti ancor mira in lor fiso
E quel che neghi al gusto, agli occhi credi,
Leggendo il mio dolor nel tuo bel viso.

Qui fa, proprio in fondo, capolino Petrarca; potrebbe essere altrimenti, in un poeta italiano lirico che canta d'amore, anche se questi è un Galileo? Ma Petrarca soltanto come motivo musicale, non come ricalco di situazione e di pensiero. In questo sonetto, in tutta l'onda armonica, si sente un tono più basso e più debole, quanto meno calcato e meno rilucente è qui il concetto.

Ma petrarchismo e marinismo si ricombinano insieme nell'ultimo sonetto in cui tutta la natura si addormenta nel sonno della grande vampa dell'estate, e l'aria e la terra, i pesci, le fiere, il gregge cercano lo scampo e il rifugio entro antri, spelonche, abissi, e grotte mentre il misero cuore dell'innamorato poeta non ha riposo alcuno dall'ardore che lo consuma:

Fiamme vibrando, la celeste lampa
Col leone infocato in alto ascende.
Tace ogni aura soave, e l'mondo incende
Questa che muove d'Austro ardente vampa.
. . . .
Gli augel, le fere, e il lasso gregge vinto
Cercan antri, speloncheh, valli oscure
Che agli infocati rai chiudan le porte.
Ma te, misero cor di fiamma cinto,
Nel seno ardente chi fia che assicura
Altro non credo mai, che fredda morte.

Questa situazione vecchia quanto il brodetto, il poeta riesce a renderla quasi nuova perchè sa imprimere ad essa un ritmo musaico: e il prolungarsi per tre parti del componimento, su quattro, del primo termine di confronto riesce ad accrescere terrore maestoso a quella distesa infocata di mondo. E colloquio eterno è quello del poeta che interroga, così tristemente, il suo cuore. Tutte le volte che l'uomo mette il suo spirito di fronte alla natura, vede più dolorosa la sua realtà, sia che la contempli pacata o furiosa, addormentata o desta, cupa o gioiosa; e la situazione si ripete, nei tempi, per poeti e non poeti; o meglio, per non professanti espressamente poesia. Prima di Galileo il santo burlone, il mite eroe della Controriforma italiana, il fiorentino Filippo Neri, che solo per caso e per una fortuita combinazione (chissà quale) si trovò a dettare un sonetto, contemplando il riso della terra e del cielo, vide la sua delusione e il suo sconforto:

Ride la terra e il cielo: e l'ora e i rami;
Stan quieti i venti, e son tranquille l'onde
E il sol mai si lucente non apparse.
Cantan gli augei. Chi dunque è che non ami,
E non gioisca? Io sol: che non risponde
La gioia alle mie forze inferme e scarse.

Nel caso del citato sonetto galileiano, si sente che il poeta, scaltrito, se non nel far versi, nelle acute e profonde sottigliezze della scienza, ha avuto davanti a sè un modello, e la « fredda morte » in ultimo ci conduce a noti « clichés » letterari: ma sincera e degna d'un grande animo è l'invocazione al « misero cuore » abbandonato e solo nella sua disperazione d'amore.

Ettore Allodoli

Direttore responsabile PIETRO BARBIERI
Registrazione n. 899 Tribunale di Roma
ISTITUTO POLIGRAFICO DELLO STATO - G. C.

Napoleone e gli inglesi in Italia

L'interesse di questo studio (1) è dato dal fatto che vi si delineano un quadro e una situazione che hanno indubbiamente molti punti di contatto con ciò che abbiano potuto vedere e vediamo ai giorni d'oggi. E' possibile, fra l'altro, stabilire che anche nei confronti particolari dell'Italia la politica dell'Inghilterra non è cambiata e da oltre un secolo ha seguito gli stessi criteri ed ha adoperato gli stessi mezzi sia che la guidassero i conservatori o i liberali o, come ora, i laburisti.

L'Inghilterra bada soprattutto al suo interesse: il suo realismo l'ha sempre condotta, al di fuori di ogni ideale solidarietà, a sacrificare i popoli che non rientrano nei suoi principi di egemonia, ad aiutare quelli che invece concorrono ad essi.

Il periodo considerato in questo studio è quello delle guerre napoleoniche. Allora l'Inghilterra, presa da impulsi pratici, attribuì grande importanza al fattore italiano nella sua disperata lotta contro Napoleone. Ed è interessante seguire le trame del suo gioco politico, della sua propaganda nel nostro paese, gli strumenti adoperati per cercare di spingere la penisola contro i francesi, e il rapido trasformarsi di quella politica appena le sorti di Napoleone mutarono.

L'esecutore materiale, intelligente, zelante ed anche abile di tali piani fu lord W. Bentink. Ma egli dando corso alle direttive del suo Governo con mezzi che furono molto discussi e che restano criticabili ancora per i contemporanei, ebbe l'ingenuità, commise anzi l'errore di prendere sul serio le promesse della sua nazione anche quando il suo Governo per amor di calcolo le ripudiava.

Lo studio del Capograssi serve a mettere a posto le cose sulla storia di quel periodo e sulla parte avutavi dal Bentink e dall'Inghilterra. Il lord inglese vi appare in una luce più simpatica e umana di quello che la critica del suo tempo l'abbia giudicato.

Chiaramente emerge dai documenti e dalle prove che l'autore porta come la Costituzione siciliana dell'822 sia stata opera dei baroni siciliani, i quali ne avevano antico e ardente desiderio, ma che senza l'impulso vivificatore del ministro inglese non si sarebbe mai effettuata.

Alla caduta dell'impero napoleonico il popolo italiano aspirava veramente alla riunione in un solo Stato: di tale stato d'animo l'Inghilterra era conscia fino al punto da impostare la sua azione su questa base, che voleva dire per l'Italia unità e indipendenza. E tuttavia, nonostante l'iniziativa presa nello sviluppo delle aspirazioni del popolo nostro, l'Italia fu dall'Inghilterra sacrificata nel 1815, e fu un sacrificio che non giovò alla pace nè all'assetto dell'Europa.

Nemmeno più tardi dopo i moti liberali del '21 e del '31 e la rivoluzione del '48, nemmeno dopo raggiunta la unificazione e infine dopo la brutale esperienza di questa seconda guerra mondiale fu intesa nel suo giusto significato e valore la funzione europea dell'Italia. Funzione d'equilibrio, a cui spesso la stessa Inghilterra è stata costretta a richiamarsi sia pure per incidenti, laddove si trattava e si tratta di suoi prevalenti interessi imperialistici ed egemonici nel Continente.

Certo la tesi dell'Autore, per quanto realistica e fondata su fatti e vicende, di cui non è lecito dubitare per la loro esattezza storica, ci sembra non aliena, sotto qualche aspetto, da certa parzialità anche se involontaria e giustificabile.

L'Autore, nella sua chiara e dotta documentazione, talvolta dà spicco ad elementi che di solito sul piano politico sono contingenti o non hanno per lo meno quel valore assoluto che si vuole loro assegnare.

Comunque, a parte questi rilievi, l'opera del Capograssi s'impone pel suo alto contributo scientifico, per la disamina convincente che viene dal dominio della materia trattata con grande sicurezza e finezza critica. Seriamente condotta dal principio fino alla conclusione con validi e solidi argomenti, non trascura neppure i dati particolari, i quali servono meglio a lumeggiare il complesso della trattazione.

Sandro Giraldi

(1) CAPOGRASSI: *Gli Inglesi in Italia durante le guerre napoleoniche*. Ed. Laterza, Bari.